KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

EMIL HEILBUT

JAHRGANG II



VERLAG VON BRUNO CASSIRER

BERLIN

1904



INHALTSVERZEICHNIS

DES ZWEITEN JAHRGANGES VON

KUNST UND KÜNSTLER

1903—1904

TEXT

ABBILDUNGEN

NAMEN-REGISTER

Jahrgang II

Heft I



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT I

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



JOHANN GOTTFR. SCHADOW, FRAUENKOPF SEPIAZEICHNUNG



EINE ZEICHNUNG SCHADOWS

VON

HUGO VON TSCHUDI



UF der Versteigerung einer anonymen süddeutschen Sammlung wurde im Mai dieses Jahres für die Nationalgalerie eine Zeichnung Gottfried Schadows erworben — des „alten Schadow" der Berliner. Aber die Zeichnung selbst ist von einer bestrickenden Jugendfrische. Durch das was sie darstellt und wie sie es darstellt. Die vorstehende beinahe in der Grösse des Originals gehaltene Abbildung überhebt mich einer Beschreibung, die doch dem Reiz des Blattes gegenüber ohnmächtig bleiben würde (wie es leider auch die Reproduktion zum Teil noch thut). Erwähnen will ich nur, dass das weisslich graue Papier eine rauhe Oberfläche zeigt, die den wenigen kräftigen Strichen des Tuschpinsels ein geripptes Aussehen verleiht. Die Bezeichnung „Schadow f." ist mit Bleistift aufgesetzt, aber zweifellos eigenhändig.

Auch ohne die Signatur wäre die Urheberschaft Schadows nicht zweifelhaft. Wir kennen von ihm einige andere Blätter in der gleichen Technik und von ähnlicher Auffassung. Immerhin stehen sie in seinem graphischen Werke vereinzelt. Schadow hat — für einen Bildhauer auffallend — gern und viel gezeichnet, nicht nur in seinen späteren Jahren, da dem nicht mehr „zeitgemässen" Künstler die mangelnden Aufträge eine unfreiwillige Musse liessen. Allein die Bibliothek der Akademie der Künste bewahrt mehr als tausend Blätter. Dabei giebt es wohl wenige Künstler, die über eine solche Mannigfaltigkeit der Ausdrucksmittel verfügten je nach den verschiedenen Absichten. Und erstaunlich ist, wie verschiedenerlei künstlerische Absichten ihm den Zeichenstift in die Hand drückten.

Da sind zunächst alle die Blätter, die mit seinem Metier im engen Zusammenhang stehen. Erste Gedanken zu plastischen Schöpfungen, Einzelfiguren, Gruppen, Pferde, mit spitzer Feder leicht und rasch hingesetzt. Die Gelenke und Muskeln sind stark, fast übertrieben betont, als wäre den Körpern die Haut abgezogen. Richtige Bildhauerzeichnungen, wie wir sie von Michelangelo und aus Rodins früherer Zeit kennen. Dann weitergeführte Entwürfe meist in Rötel. Fest und geistreich behandelt zeigen sie den Künstler schon völlig im Reinen über seine Intentionen. Sie geben in grossen Zügen ein klares Bild der Komposition. Ihnen schliessen sich unmittelbar die eigentlichen Studienblätter an. Mit dem Rötel

oder der Kreide kontrolliert er die Elemente seiner Entwürfe vor der Natur. Es entstehen meisterliche Akte, die mit breiten, der Form nachgehenden Strichen und dem wischenden Finger durchmodelliert sind. Diese dreifache Gruppe bildet den eigentlich künstlerischen Teil der im Dienst seiner plastischen Schöpfungen entstandenen Zeichnungen. Er hat sie nur für sich selbst geschaffen und sie enthüllen das schrittweise Werden seiner Kompositionen bis zu dem Moment, wo die bildende Hand zur Thonerde greift.

Eine andere, hierher gehörige, ziemlich zahlreiche Kategorie von Blättern hat mehr kunsthistorisches als künstlerisches Interesse. Sie sind künstlerisch — als Zeichnungen — sogar recht unerheblich. Möglichst treu soll das schliessliche Aussehen des projektierten Monumentes gegeben werden. Man könnte sie seine Musterblätter nennen. Alles ist hübsch solid durchgeführt. Mit Hilfe des Aquarells wird das Material, der Marmor, Granit, die Bronze charakterisiert, bei letzterem das Licht in sauberer Goldschraffierung aufgesetzt. Wir machen so die Bekanntschaft mit nie ausgeführten Projekten, wie denen zum Monument Friedrichs des Grossen, das dann Rauch bekam, mit dem für ein Grabmal des Prinzen Ludwig, dessen Herstellung als „fatal" unterblieb und zahlreichen anderen. Dienten die zuvor genannten Zeichnungen Schadow zu seiner eigenen Aufklärung, so waren diese zur Aufklärung der, vorhandenen oder gesuchten, Auftraggeber bestimmt. Für die waren sie bestimmt, die des Meisters Handschrift kaum zu lesen verstanden hätten, denen die meisterliche Knappheit seiner Sprache wohl eher als unbeholfenes Stammeln erschienen wäre.

Schadow hat indes nicht nur als Bildhauer gezeichnet, für die Zwecke des Bildhauers; er hat eine lange Reihe von Zeichnungen gemacht, die sich selbst Zweck sind, die durchaus malerisch empfunden sind und von denen manche sich dem Besten an die Seite stellen, was aus den Händen gleichzeitiger Maler hervorging.

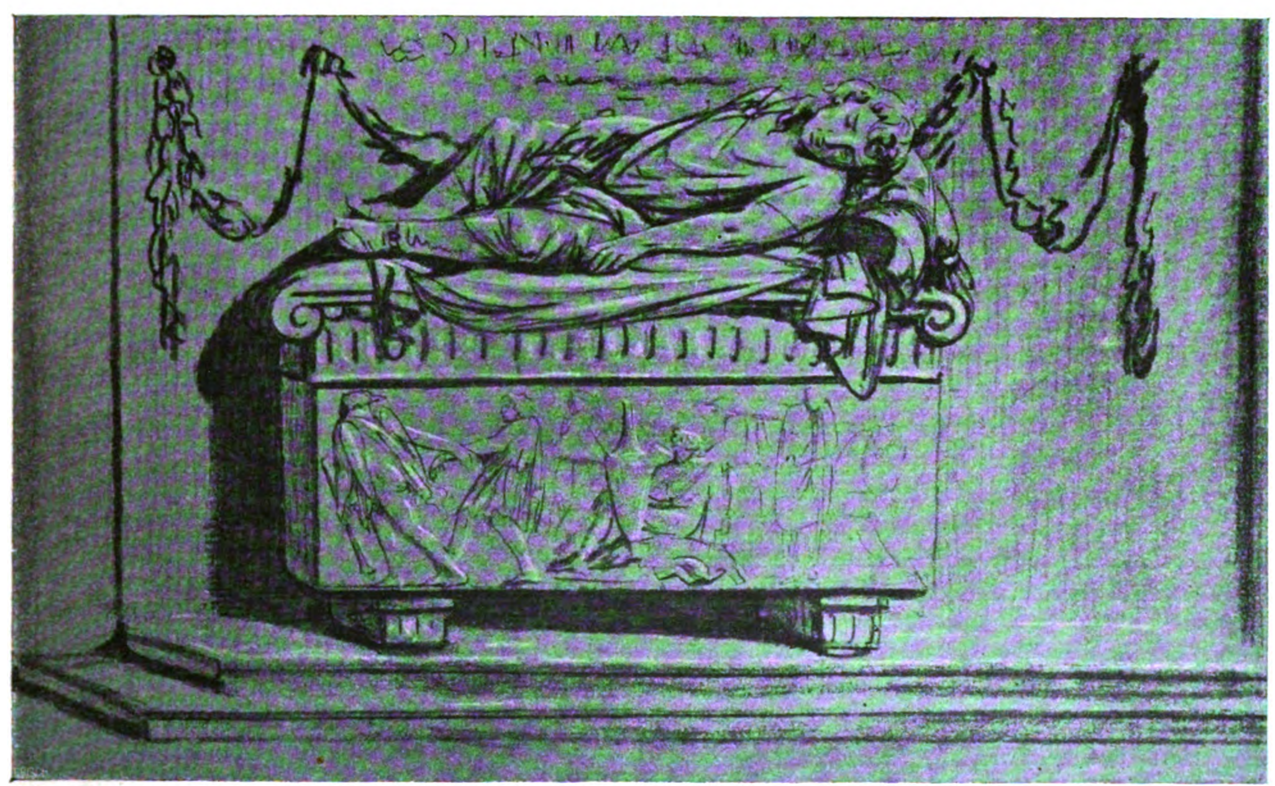
Freilich erscheint er auch hier ebenso mannigfaltig wie künstlerisch ungleichwertig. Man wird einige aufs Aeusserste durchgeführte Porträts, wie sein eigenes und mehrere Damenbildnisse, denen Blei- und Farbstifte und diskrete Aquarelltöne das Aussehen von auf Pergament gemalten Miniaturen geben, kaum sehr hoch stellen. Aber sie stehen doch immer noch höher als zahlreiche andere Bildnisse in Blei oder Sepia, die in ihrer banalen Materialcharakterisierung, der aufdringlichen Modellierung in saubern Kreuzstrichlagen den rechten Zeichenvorlagenstil repräsentieren. Diese haben etwas von dem Naturalismus an sich, den diejenigen meinen, die gegen den Naturalismus in der Kunst zetern und der das Entzücken jener bildet, die sich vor dem künstlerischen Naturalismus bekreuzigen.

Schadow wäre nicht der grosse Künstler, der er ist, wenn sein Naturalismus in der befangnen Wiedergabe der Wirklichkeit stecken geblieben wäre. Es ist kein Spiel des Zufalls, dass der Meister, der am Jahrhundertende an der Spitze des berliner Naturalismus steht, wie jener am Jahrhundertanfang, das glückliche Wort geprägt hat: Zeichnen ist die Kunst wegzulassen. Diese Kunst beherrscht Schadow in hohem Masse, in diesem Sinne sind seine besten Blätter grosse Kunst. Schon seine Arbeiten für die Ausgabe der „Nationalphysiognomieen", in der die künstlerische Absicht nicht einmal entscheidend war, gehören hierher. Staunenswert ist wie er mit ein paar sparsamen Linien die Volksstämme in Charakterköpfen, nicht in typischen, so voll individuellen Lebens sind sie, zu schildern versteht. Der junge Jude, um nur ein Beispiel zu nennen, hat den ergreifenden Rassenausdruck wie Rembrandts kleiner Studienkopf der berliner Galerie, wo mit wenigen kühnen Pinselstrichen das gleiche Wunder psychologischer Offenbarung gewirkt ist. Noch bedeutender erscheinen mir jene Blätter, auf denen er Persönlichkeiten, seine Umgebung, Beamte, Schauspielerinnen, die spanische Tänzerin mit dem berliner Namen Scholz, in kleinem Massstab aber in ganzer Figur nur mit dem Bleistift wiederzugeben sucht. Er zeigt darin den sicheren Blick für das lebendige und charakteristische, wenn auch nicht die gleiche zeichnerische Energie, wie sein noch immer nicht genug gewürdigter Landsmann Franz Krüger. Ja, einzelne Blätter fordern geradezu den Vergleich mit einem noch Grösseren heraus, der zur selben Zeit um einen Einheitspreis von wenigen Francs jene wunderbaren Porträtzeichnungen lieferte, die heute mit Gold bedeckt werden. Ich glaube, es ist kein Lokalpatriotismus, wenn man angesichts von Schadows Kaffeegesellschaft von 1794 mit dem lebensprühenden Bildnis seiner ersten Gattin an Ingres berühmte Familie Forest von 1806 erinnert. Wie gegenwärtig und unvergänglich erscheinen solche Schöpfungen neben den gleichzeitigen klassizistischen Leistungen, die uns heute verflossener dünken als die Antike, die sie nachahmten.

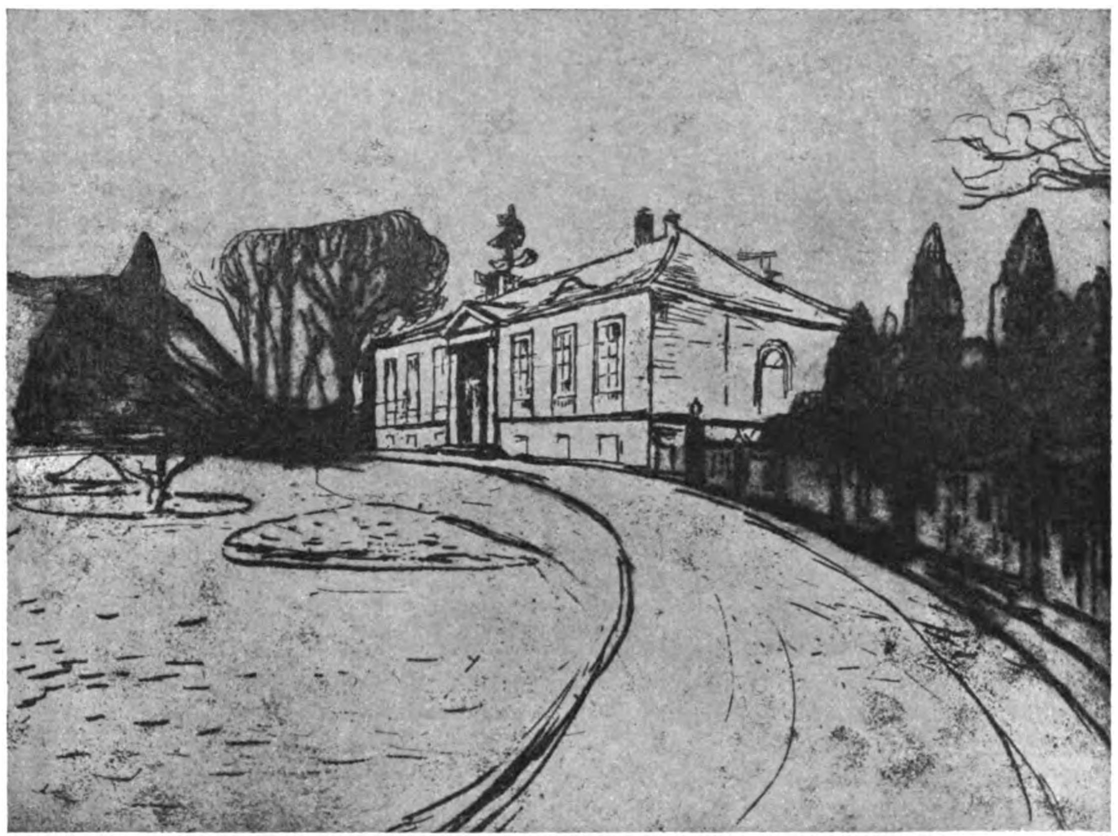
Ich habe im vorstehenden nur flüchtig die Haupttypen von Schadows Zeichenkunst berühren

können, die wohl verdiente, einmal eingehender den Kunstfreunden vorgeführt zu werden. Zu nennen wären noch die Serie graziöser Federzeichnungen, in denen er die Pas der Tänzerin Vigano und ihres Gatten im Fluge festhält, oder die charaktervollen Studien zu den Russischen Kriegsvölkern und vieles andre noch. Dennoch, selbst wenn ich von all diesem Guten an das Beste denke, fällt es mir schwer den Uebergang zu finden zu der einen Zeichnung, die an der Spitze dieses Heftes steht und diese Auseinandersetzungen verschuldet hat. Gewiss giebt es in seinem Oeuvre Blätter, die eine ähnliche Sparsamkeit der Mittel aufweisen, auch solche die durchaus in gleicher Weise mit dem Pinsel und blasser, fast wie Sepia wirkender Tusche hingesetzt sind. Und dennoch ist es etwas andres und ganz besonderes um dieses Blatt. Lag zur Charakterisierung andrer Zeichnungen der Hinweis auf Krüger und Ingres nahe genug, so dürfte man hier unter der gleichzeitigen Produktion vergeblich nach einem Pendant ausschauen. Erst viele Jahrzehnte später, zur Blütezeit des französischen Impressionismus, findet man etwas Verwandtes wieder, dann freilich nicht mehr als Ausnahme. Dieses Hinausweisen in eine ferne Entwicklung macht unsre Zeichnung so überaus merkwürdig. Impressionistisch ist in der That, wie hier mit einem leichten Pinselstrich das Schwellen der Wange ausgedrückt ist, wie die grosse dunkel hingesetzte Pupille und die feste Linie der Brauen ohne alles zeichnerische Detail den lebendigsten Ausdruck vermitteln, wie ein paar derb hingestrichne Haarsträhnen unter dem nur angedeuteten Häubchen die ganze Empiregrazie des Köpfchens lebendig machen. Man halte das Blatt auf einige Entfernung von dem Auge und man wird erstaunt sein, wie sich diese so ganz und gar nicht akademischen Linien des alten Akademiedirektors zu einer lebensvoll plastischen Wirkung zusammenschliessen.

Und ich könnte noch auf die im besten Sinn dekorative Haltung der Zeichnung, den erlesenen Geschmack der Anordnung, den feinen Rhythmus von Hell und Dunkel verweisen, müsste ich nicht fürchten zum Schluss in den Fehler zu verfallen, den ich eingangs zu vermeiden versprach, — einen freilich heute sehr verbreiteten und sehr geschätzten Fehler — die Schönheit des Werkes nicht für sich allein sprechen zu lassen.



J. G. SCHADOW, SKIZZE ZUM DENKMAL DES GRAFEN VON DER MARK IN DER NEUSTÄDTISCHEN KIRCHE, BERLIN



EDVARD MUNCH — DAS HAUS DR. LINDES

DIE SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

I.



ALS den Grundstock einer guten modernen Privatgalerie sehen wir die Schule von Fontainebleau an. In den Bildern dieser Schule, in den Bildern des göttlichen Corot vor allem, erblicken wir den Ausgangspunkt unserer glühendsten und zugleich schon sicher gewordenen Entzückungen. Die Sammlung des Dr. Linde in Lübeck hat das unterscheidende Merkmal, dass sie keins der Bilder der Schule von Fontainebleau aufweist. Hierdurch erinnert sie an die berühmte Kollektion des Herrn Gallimard in Paris.

Allerdings ist in dieser die Schule von Fontainebleau in zahlreichen, glänzenden Exemplaren selbst vertreten; jedoch setzte sich die Sammlung des jungen Gallimard in durchaus modernen Bildern fort und ausserdem zeigt die Collektion *innerhalb* der Schule von Fontainebleau schon die Entwicklung und eine Reihenfolge.

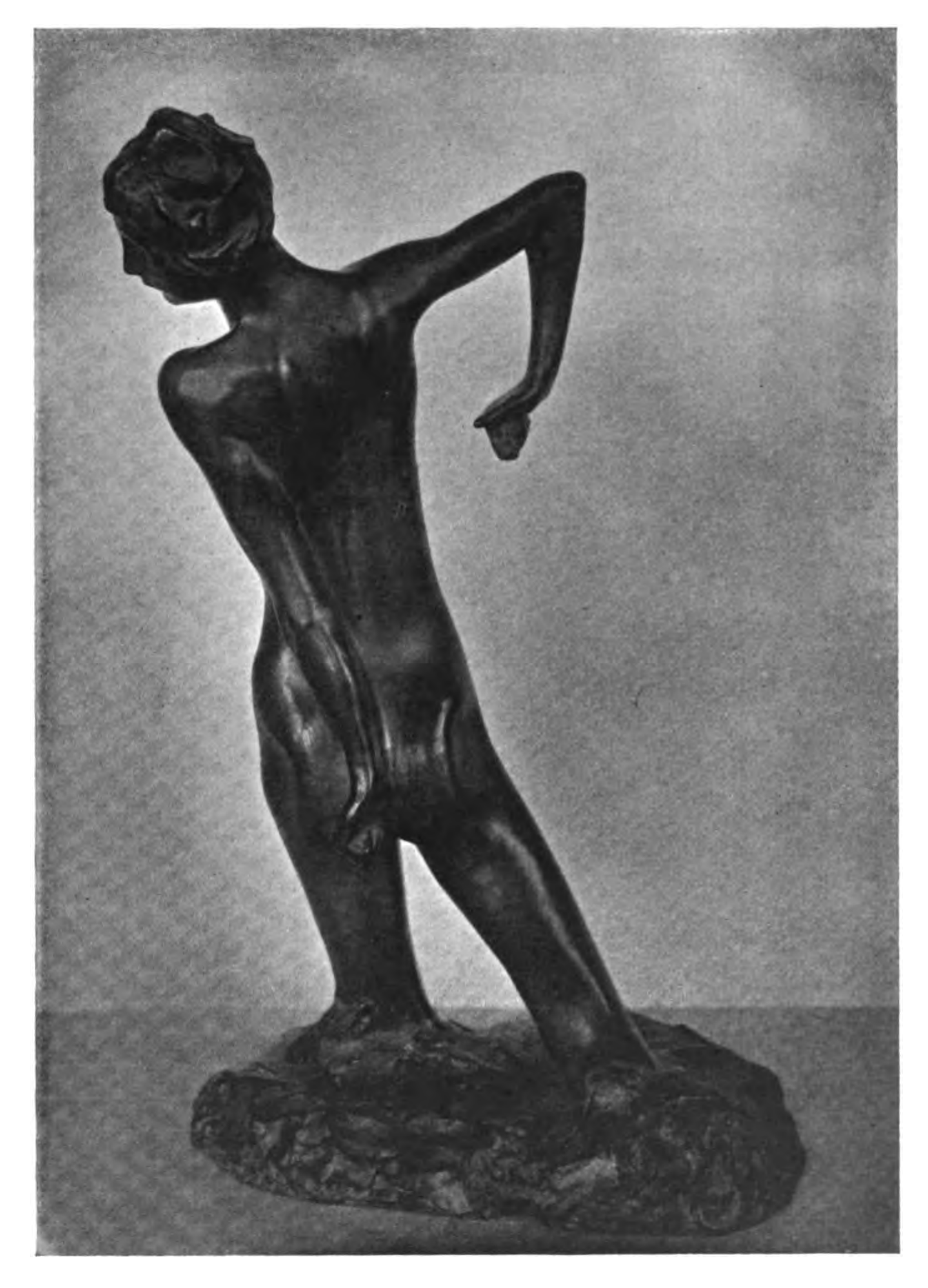
An einer gewissen Stelle seiner Sammlung angelangt, sagt Herr Gallimard — es ist ein Punkt zwischen zwei Bildern Corots: „Hier hörte mein Vater zu sammeln auf; dieses war der letzte Corot, den er erwarb. Mit dem Bilde Corots auf jener Seite fängt der Teil der Sammlung an, der mir selber sein Entstehen verdankt". Und der Unterschied zwischen den beiden Corots ist beträchtlich. Das Bild, das Gallimard père noch erworben hatte, ist ein sogenannter *Corot d'Italie*, eins von den-

jenigen Bildern des Malers, die in ihrer durchgebildeten Zeichnung und noch ganz sichtbaren Detaillierung der Fernsicht bei etwas trockenem Kolorit die Schule erkennen lassen, aus der Corot herkam. Der Corot, mit dem der jüngere Gallimard als Sammler debütiert hat, ist hingegen einer jener Corots, die seit langem alle unsere Amateure fast allein lieben: eine saftigere Farbe zeichnet ihn aus und der Laie — freilich nur der Laie, nicht der Kenner — würde diese hingehauchten oder hingewischten Pinselstriche skizzenhaft nennen. So zeigte Gallimard fils gleich bei seiner ersten Erwerbung den Sinn des jüngeren Geschlechts. Er blieb noch lange Jahre im Enthusiasmus für diese Schule, deren höchster, freiester und melodiösester Ausdruck Corot ist, lebte im Sammeln dieses Meisters weiter, nachdem er sich aber weit, ein ganzes Zimmer weit, von ihm hatte hinreissen lassen, entdeckte er, wie er zu ihm und der Schule von Fontainebleau in eine Art historischen Verhältnisses träte und wie er an ihnen minder lebhaft, minder aufgeregt teilnahm als an den täglichen Ereignissen, an der Zeitung oder an dem Werk eines grossen Künstlers, der erst jetzt lebt. Und von jenem Tage ab nahm er auch neue Bilder in seine Sammlung auf, mit denen seine Seele, er wusste selbst nicht, durch welche unbegreiflichen Zusammenhänge, liiert war und er ging selbst so weit, dass er, wenn er ganz schreckliche moderne Bilder sah, die ihm einen choc gaben, aber keinen angenehmen — sich das eine oder andere dieser Werke aneignete, um dahinter zu kommen, was den Autor veranlasst haben könnte, ein solches Werk zu malen. Das ist derselbe Gallimard, der Baudelaires Dichtungen von Rodin illustrieren liess.

Mit diesem pariser Sammler von modernen Kunstwerken scheint mir Dr. Linde einige gemeinsame Züge aufzuzeigen, wenn auch, wie wir gesehen haben, bei Linde der „point de départ“, die Schule von Fontainebleau, fehlt. Sein Sammeln setzt eben später ein; er ist in Norddeutschland geboren; hat nicht den Sinn und die Liebe für die Schule von Fontainebleau geerbt. Aber wenn ihm das Verhältnis zur Kultur der Schule von Fontainebleau, das eine so wunderbare Erleichterung in der Erziehung zur Delikatesse in Kunstdingen gewährt, durch die Umstände versagt worden ist, so finden wir ihn, ähnlich wie Gallimard, der modernen Kunst gegenüber nervös und voller Triebe, voll Intuition. Er teilt mit diesem Sammler selbst die Neigung, Bildern zeitweilig ein Unterkommen bei sich zu gewähren, die ein Problem anschneiden, von einer ungewöhnlichen Anschauungsweise und Anstrengung des Scharfsinns zeugen. So hat er sich jetzt ein Bild von Signac aufgehängt, dem Neo-Impressionisten, eine Hafeneinfahrt von Marseille. Dieses erscheint mir als sein einziges fragwürdiges Bild. Als er und ich vor diesem Bilde standen, hätte jemand, der unserm Gespräch gelauscht hätte, an die Scene aus dem Hamlet mit der Wolke und dem Wiesel denken können. Ist das eine



WILHELM LEIBL, PORTRÄT



GEORG MINNE, SKULPTUR

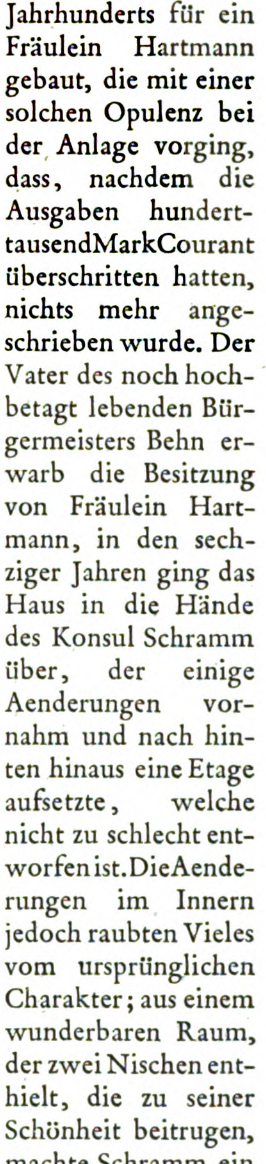
Wolke, musste ich Dr. Linde fragen, indem ich auf ein sonderbares Ding wies, das vor dem rechten Teil des Bildes schwebte. Ich glaube vielmehr, dass es ein rötlich von der Sonne bestrahlter Baum ist, musste mir Dr. Linde antworten, der offenbar recht hatte. Dieser immaterielle und doch wieder zu materiell wirkende Gegenstand schob sich quer vor die Hafeneinfahrt. Ich kenne Marseille und vermochte die Hafeneinfahrt nicht wieder zu erkennen. Das Bild könnte freilich auch ohne diese örtliche Uebereinstimmung ausgezeichnet sein. Leider ist es nicht ausgezeichnet.

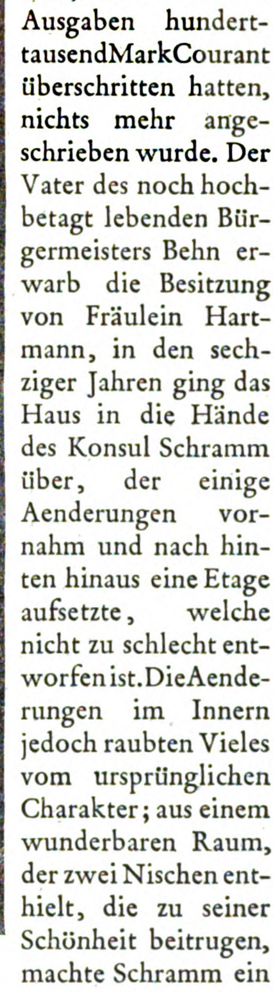
Die Lindesche Sammlung hat einen bedeutenden Böcklin, einige Leibls und Liebermanns, vier Manets, drei Degas', eine kleine Bronze von Minne, straff und ausdrucksvoll in den Linien, dabei die glücklichste Mitte haltend zwischen zu viel Stil und dem Leben, ein ganz köstliches Stück — ein grosses Frauenporträt von Whistler, eine Zeichnung von demselben, einen Monet, sehr vieles von Munch, Japaner wie Utamaro und die umfassendste Sammlung von Rodinschen Skulpturen, die meines Wissens jemand ausser Rodin selber besitzt. Eine Pikanterie dieser modernen Sammlung ist es, dass sie sich in Lübeck befindet und dass sie in einem Hause aufgestellt ist, das vor einem vollen Jahrhundert im dänischen Empire-Stil errichtet worden: mit der stolzen Ruhe und Schönheit dieses Baues verbinden sich die zum Teil doch aufrührerischen Werke — die Lübecker finden wenigstens, dass sie aufrührerisch sind — in einer solchen Weise, wie zu allen Zeiten sich echte Kunstwerke innerhalb aller Stile begrüsst haben.



MAC NEIL WHISTLER, STUDIE

✿





Das Haus wurde im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts für ein Fräulein Hartmann gebaut, die mit einer solchen Opulenz bei der Anlage vorging, dass, nachdem die Ausgaben hunderttausend Mark Courant überschritten hatten, nichts mehr angeschrieben wurde. Der Vater des noch hochbetagt lebenden Bürgermeisters Behn erwarb die Besitzung von Fräulein Hartmann, in den sechziger Jahren ging das Haus in die Hände des Konsul Schramm über, der einige Aenderungen vornahm und nach hinten hinaus eine Etage aufsetzte, welche nicht zu schlecht entworfen ist. Die Aenderungen im Innern jedoch raubten Vieles vom ursprünglichen Charakter; aus einem wunderbaren Raum, der zwei Nischen enthielt, die zu seiner Schönheit beitrugen, machte Schramm ein Speisezimmer, brachte in die eine Nische einen Aufzug, in die andere einen Kamin u. s. w. Unter dem jetzigen Eigner sind die Räume ihrem früheren Zustand zurückgegeben worden, selbst die ursprüngliche Farbe, ein sehr schönes lichtes Grün hat für den als Musiksaal gedachten Raum mit den zwei Nischen wiederentdeckt werden können, und in diese Nischen sind jetzt mit grosser Schönheit zwei Rodinsche Werke gesetzt. In einem andern Gemach,

das von Whistlers Frauenporträt beherrscht wird, ist die Farbe der Wände nach dem Whistlerschen Bilde gestimmt worden und zwar mit so vorzüglichem Gelingen, dass ich konstatieren konnte, dass genau die Farbe, welche Whistler in Paris der Wand seines Ateliers gegeben hat, in Lübeck allein aus dem Bilde heraus destilliert worden ist. Bei der Einrichtung, den Möbeln, den Beleuchtungskörpern hat sich der Besitzer mit Recht nicht an die Zeit gebunden, zu der das Haus errichtet ist, er hat sich mit Absicht Willkür erlaubt, und die Möbel, seien es lübecker Chippendale, seien es Biedermeiermöbel, wirken vorzüglich. Bei den Beleuchtungskörpern ist manchmal ein modernes Stück verwandt; mit Freude sieht man, dass gar nichts Pedantisches dem Besitzer vorgeschwebt hat.

✱

Von Böcklin sieht man die Scene aus dem rasenden Roland, wie Ruggiero Angelika aus den Klauen des Drachens befreit.

Der Ritter hebt sich dunkel wie ein Sturm von den zusammengeballten Wolkenmassen ab. Zu seiner Erscheinung tritt eine rote Helmzier hinzu, wie eine Fanfare.

Bei dem abgeschlagenen Haupt des Drachens hebt das zwischen den Zähnen hervorsickernde Blut den Wert der lichtgrünen Farbe des Tiers. Der Blick des Drachens, sein Auge ist zum Kulminationspunkt des Bildes geworden.

Man kennt Böcklins Humor; wenn er in der Fischpredigt des heil. Antonius sich ganz alleine tummelt, so ist er hier nicht weniger zur Entfaltung gelangt, da er in einem Stück des Bildes auftritt. Was liegt nicht alles in diesem klaren, einsichtigen Blick. Sein Blick sagt: da hast du nun dein Los, Jungfrau, das dir für den Moment alle Schrecken der Welt zu übertreffen scheint. Eine Angst, wie du sie jetzt ausstehst, hast du bei mir noch nicht kennen gelernt. Du möchtest wohl nicht um Hülfe gefleht haben? Zugleich zeigt sich in dem Ausdruck dieses Auges auch etwas Heuchlerisches gegenüber dem Ritter, wohl mir, scheint der Blick zu verkünden, dass ich braves Tier nicht bin wie jener, in einem Wort, es ist Böcklins bewundernswertes Ausdrucksvermögen in diesem Blicke.

Angelika selbst wirkt gross, nicht genrehaft, trotzdem ihre Hand, die der Ritter schon gefasst hält, fast rokokohaft geschwellt und klein ist.

Man denkt bei dieser Figur der Angelika etwas an eine Figur der „Nacht", mit abgeschnittenen Armen, von Carstens gezeichnet, aber, gesetzt auch, dass Böcklin jene fremde Figur gekannt und sich angeeignet hätte, sie ist so vollkommen in Böcklins Bild aufgegangen und ihm einverleibt, und er ist ein solcher König der Erfindung, dass er mit Molière sich hätte erlauben dürfen, „son bien où il le trouve" zu nehmen, ohne der Armut verdächtig zu sein.

Sehr schön ist, wie in der Gestalt der Angelika, bei der Alles: Blick, Pose, die vorgebeugten Knie, der halb geöffnete Mund, die an den Mund gedrückte Hand die grosse Beklommenheit verraten, die Blutwelle der Scham ausgedrückt ist: sie hat das Gesicht übergossen und ist über den Busen hinabgestiegen — man glaubt zu sehen, wie sie das weisse Fleisch durchwogt und plötzlich anhält.

Und das Bild ist sehr heiter, trotz der Scham des Mädchens und des vergossenen Blutes. Hochgebirgsstimmung im Frühling und blumenreiches Renaissance-Fabulieren geht hindurch.

Es ist zweifellos was Malerei betrifft, eine der schönsten Arbeiten Böcklins. Dennoch finden wir, dass Böcklin den besonderen Wert seines Wesens nicht in einem Werke dieser Art zeigt. Es sind nicht das seine grössten Werke, in denen er gut erzählt, es kommt auch nicht bei ihm in erster Linie auf die Güte der Malerei an, seine wahre Grösse geht auch über den Glanz seines Humors weit hinaus. Den eigentlichen Schrei der Böcklin-Bewunderung pressen jene Werke uns ab, in denen unsere leidenschaftlichsten, tiefsten Empfindungen ihren markerschütternden, pathetischen, unerhört ergreifenden Ausdruck finden. Wir denken an Arbeiten Böcklins wie den Triton bei Schack, bei dem die Töne, die er aus der rötlichen Muschel stösst, sich mit dem Brausen der nächtlichen heranströmenden Wellen vereinigen oder an das noch schönere Bild im basler Museum, da rechts die gleissende rotgewandete Circe, auch ihrerseits sehnsuchtsvoll, auf moosigen braunen Steinen sitzt, links aber der in einen stumpfblauen Mantel gehüllte Odysseus, vom Rücken gesehen, so in das unendliche Grau der Flut und Ferne hinausstarrt, dass wir an den festgezeichneten Linien der Schultern fühlen, wie sie im Schluchzen des Mannes unter seiner Sehnsucht zittern.

Ein Bild von solchem Aufschwung ist das blühend hübsche Werk bei Linde nicht.

✱

Ein Leibl von 1870 zeigt die malerische Behandlung, die der früheren Zeit von Leibl eigen-





ARNOLD BOECKLIN, ANGELIKA

MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGR. UNION



WILHELM LEIBL, BÄUERIN

tümlich ist. Das Bild ist während des Aufenthaltes in Paris zur Zeit der „Pariserin“ und der „Cocotte“, im Atelier des Malers Paulsen entstanden, aus dessen Nachlass es kommt.

Der Mädchenkopf mit der weissen Haube von Leibl ist wunderschön gemalt, eine Freude bildet es, die blühenden und zarten Töne — die vielfältige Köstlichkeit der Lippen zu sehen, die weiche Modellierung des Nasenflügels, das schöne Schwarz des um den Hals gelegten Bandes, die Feinheit der Töne unter dem Kinn, die lichten Fleischtöne unter den Augenbrauen, das Email des Weissen im Auge, den altdeutschen Blick, das Glanzlicht im Thränensäckchen zu betrachten. Das Ganze ist trotz der Vollendung aller Teile auf einem lichtblaugrauen Hintergrund zusammengehalten.

*

Von Liebermann stammt eine Nähschule, gemalt 1876. Die lichte lila Wand, die gelben Pulte, die Mädchen, von denen man nur schwarze Dreiecke der Kleidung sieht, so sehr überwiegen bei ihnen die hellen Flecke der Schultertücher und der Hauben, — Alles ist vorzüglich. Die Mädchen arbeiten emsig. Man hört die Nadeln gehen. In jedem Mädchen ist Ernst und ein individuelles Leben. Keine lacht. Eine blickt geradeaus, ihr Gesicht hebt sich von einer Fensterscheibe ab, ihr Auge glüht dunkel, ernst, fast finster — in andern Gesichtern ist eine Versonnenheit ... Man fühlt, wie der Maler aus dem Zimmer geschritten ist, die Thür schloss, so dass nichts heraus konnte, und uns mit dem Inhalt, mit diesen weiblichen Individualitäten ganz allein liess.

Es ist ein prachtvolles Bild. Hinter den Fenstern ist das Tageslicht mit grösster Virtuosität gemalt; auf dem Katheder, vorne rechts, eine Vase mit violetten Blumen mit dem grössten Geschmack — und diese Virtuosität, dieser Geschmack werden nie zu selbständigen, freigegebenen, losgelassenen Dingen, kurz, es ist eine ernste Arbeit, ein Meisterwerk — wenn auch in der Form einer bewegten Skizze.

Eines habe ich an dem Bilde auszusetzen, eine Kleinigkeit: eine zwischen den Fenstern in dem Schulzimmer aufgehängte Landschaft ist nicht in der richtigen Perspektive gezeigt, hängt nicht der Zimmerwand parallel.

*

Ferner hat Liebermann den Dr. Linde gemalt. Dieses Porträt gefällt mir aber gar nicht. Liebermann konnte diesen auffallend gut aussehenden, feinknochigen, zartgebauten Mann nicht wiedergeben, und dass die Aehnlichkeit fehlt — wir Kunstfreunde sagen ja so oft, Porträts von wahrhaften Künstlern hätten es nicht nötig ähnlich zu sein; wenn wir aber in flagranti ertappt werden, nämlich sobald wir wahrnehmen, wie einer unserer Bekannten von einem Künstler um und um gewandelt wird, so sind wir doch nicht zufrieden! Die Wahrheit ist wohl, ein



MAX LIEBERMANN, NÄHSCHULE

Porträt *muss* ähnlich sein, wenn es nicht von Rembrandt stammt. Man kann nur Rembrandt, dem grössten Poeten, dem Magier, diese Umwandlung, die er mit den Menschen, die er porträtiert, manchmal oder häufig vornahm und die sie wie in ein Bette von Musik, von Stimmung, von feenhaftem Licht tauchte — man kann nur Rembrandt das Nichtbeachten der Wirklichkeit nicht übel nehmen. Wenigstens redet man es sich ein, dass man, wenn man sein Zeitgenosse gewesen wäre, auch dann schon zu den schmähenden anderen Genossen des Porträtierten gesagt haben würde, sie sollten still sein, der Freund sei in das Reich der Kunst entrückt.

Eine merkwürdige Sache ist es um diese berühmte nature vue à travers un tempérament. Wird sie nicht durch ein Temperament gesehen, so schreien wir, so fühlen wir uns gelangweilt; und wenn ein Temperament sie sieht . . . Ja, aber warum hat Liebermann dies Temperament, dass er aus Hübsch Hässlich, aus zartfarbigem Teint einen unmotiviert stark geröteten Teint gemacht hat? Was ist das Mysterium eines Temperamentes? Wie kommt es, dass es umwandelt? Wir gemeinen Sterblichen sehen eine grüne Flasche in dieser und jener Nuance — warum sieht ein Temperament sie in einer besonderen Nuance? oder warum sieht ein Temperament ihren Hals ganz schlank, ein anderes Temperament ihren Hals sehr dick — und warum gefällt das uns, dass diese Temperamente die Natur verändert sehen, so dass wir sie gar nicht mehr für Künstler zu erklären wünschen, sobald ihr Auge gewöhnlich genug ist um richtig zu sehen . . . Ja, warum? Alles Mysterien!

Nun differenzieren wir. Wenn eine grüne Weinflasche anders wird; wenn ein Aktmodell bei Michelangelo schlanker wird; wenn sich eine holländische Landschaft verwandelt, wenn sich holländische Bauern verwandeln — wir wüssten gar nicht was uns gleichgültiger sein könnte. Denn die Weinflasche, die Figur, die Landschaft, der holländische Bauer, sie existieren für uns nur, soweit der Künstler sie anerkannte, nur weil sie durch den Künstler weiterleben. Doch der im Porträt dargestellte Zeit-

weilig ist: es ist mir wie ein — natürlich Liebermann, dem fleissigsten und gewissenhaftesten, hartnäckigsten aller Arbeiter ist das verborgen geblieben — *cliché* erschienen. Der Dargestellte ist kein Wesen geworden. Liebermann hat hier nicht geschaffen — etwa wie die hauptsächliche Netzflickerin auf dem grossen Werke in Hamburg geschaffen ist — oder wie die Porträts von Liebermanns Eltern geschaffen sind —, vielmehr hat nur das *Stilgefühl* des Künstlers die Lücke ausgefüllt, welche zwischen Dr. Lindes Person und dem Liebermannschen Temperamente klaffte.

Man soll nichts zur Bemäntelung des Fehlschlags eines grossen Malers sagen. Es sind von Liebermann auch wundervolle Skizzen da, die uns für die eine nicht geglückte Arbeit entschädigen. Die schöne Studie einer Netzflickerin. Dann eine Bauernfrau, die, jenseits eines Korridors gesehen, an einem Fenster mit weissen Vorhängen sitzt, vorne sind rotbraune Fliessen, es ist eine wundervolle, unbekümmerte Arbeit. Dann sieht man eine famose Dünenlandschaft von ihm, mit roten Häusern dahinter — aus der Wucht des Pinselstrichs geschaffen, sie ist ganz und gar von dem Temperament des Malers erfüllt.

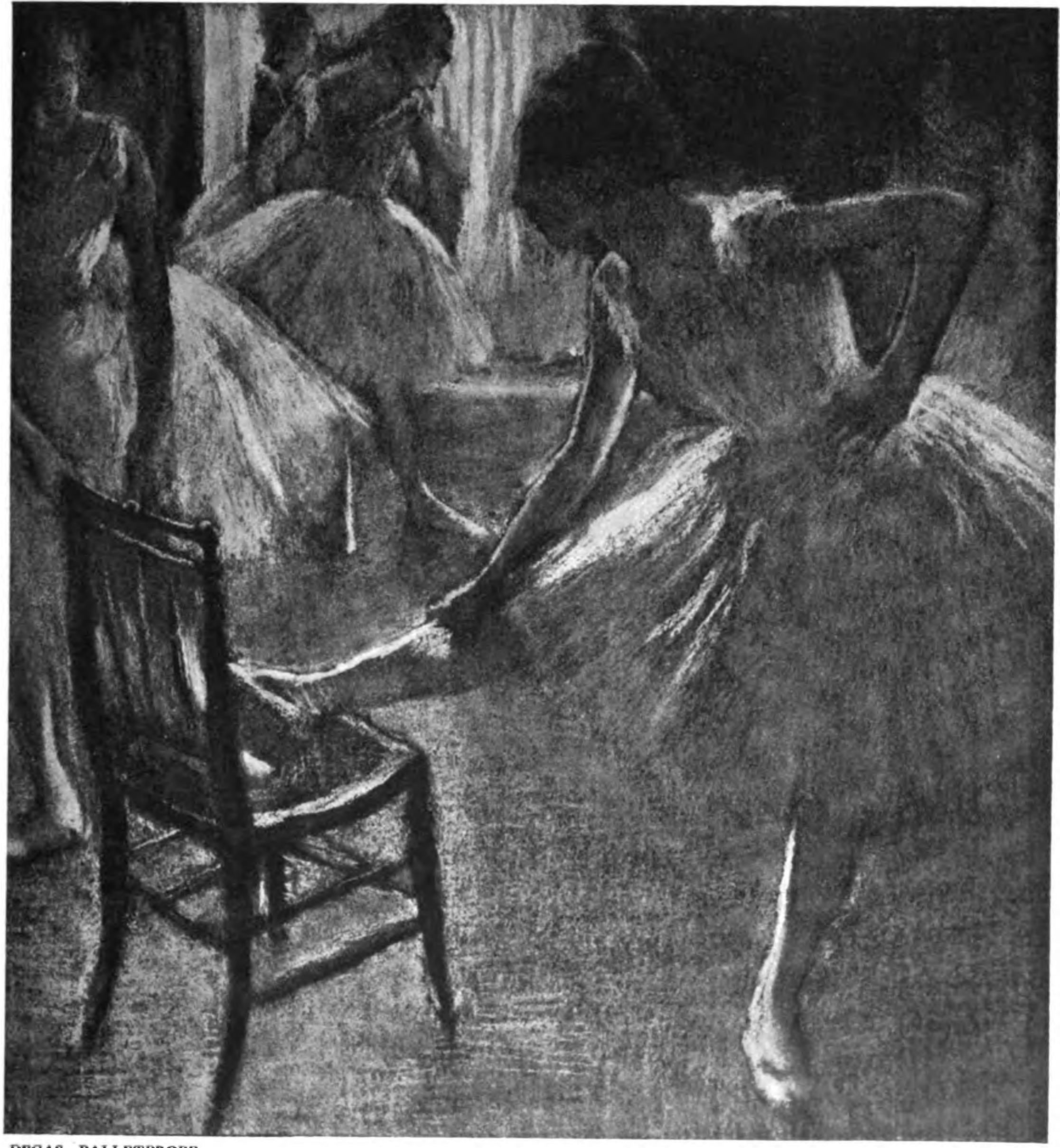


MAX LIEBERMANN, PORTRÄT DR. LINDES

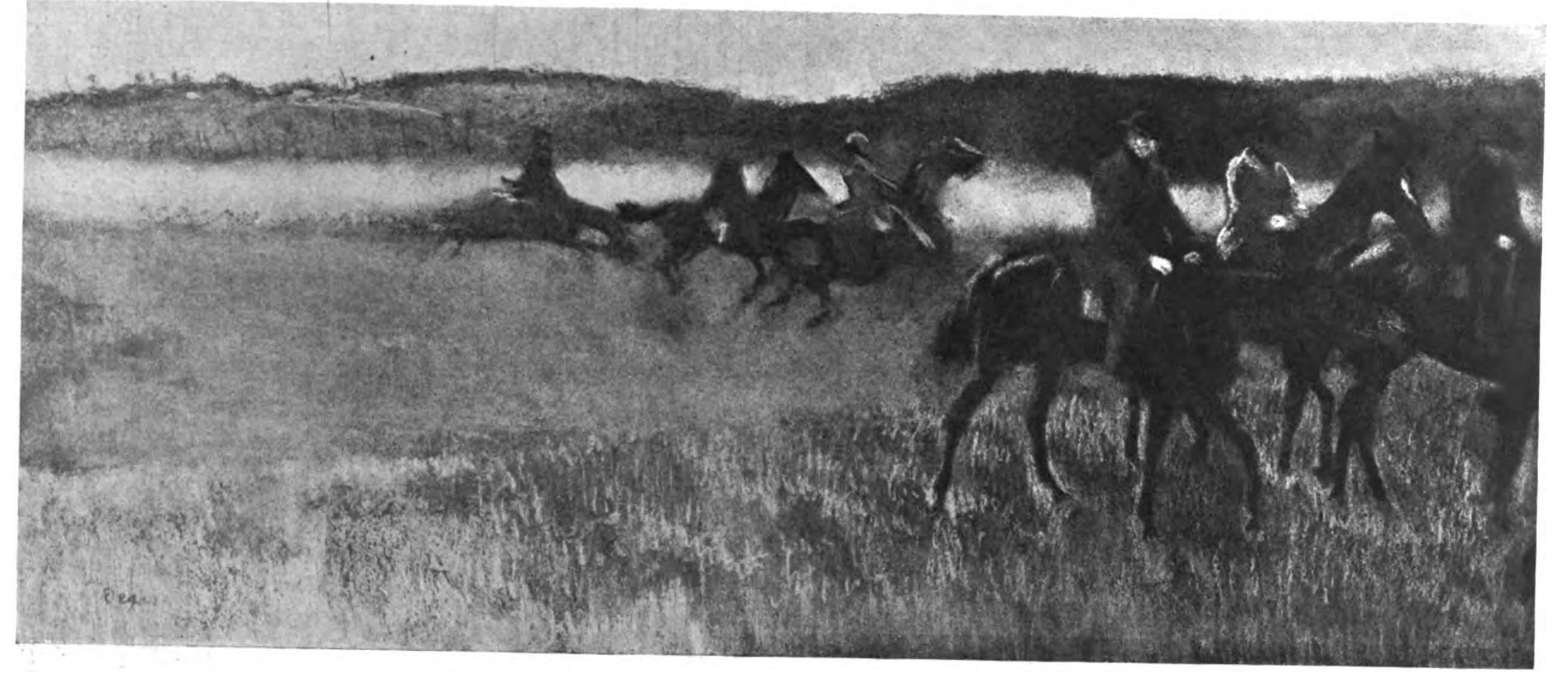
genosse — hier erkennen wir, widerspruchsvoll genug, nur dann das ständig betonte Recht des Künstlers auf Freiheit an, wenn wir sehen oder zu sehen glauben, dass seinem Temperament gehorcht werden muss. Wir verweigern ihm die Gefolgschaft, wenn wir sehen, dass bei seiner Umwandlung des Darzustellenden nichts Schönes, nichts Eigenartiges herauskam. Und ich werde mir, indem ich dieses überlege, darüber klar, weshalb mir Liebermanns Porträt des Dr. Linde geradezu lang-

Von Degas sieht man Balleteusen in einem Studienraum der grossen Oper bei Tage, hinter gelblichen Rouleaux. Der Reiz des Lichtes ist unbeschreiblich: Dämmerung. Die weissen Kostüme der Tänzerinnen sind dunkelgraublau geworden, Lichtstreifen bilden auf ihnen einzelne blaugrünliche Flecken. An den Tricots schimmern, wo das Licht sie berührt, hellrötliche Streifen. Der Fussboden geht in warmbräunlichem Schatten bis zu Zweidrittelshöhe im Bilde hinauf, dort sonnt er sich unter den Vorhängen, die das Tageslicht durchlassen. Das Profil der vorne stehenden Tänzerin setzt sich dunkel von dem zartgelben Vorhang in der Fernsicht ab. Sie hat ihr Bein auf einen Stuhl gestellt, ihren Tricot zurechtstreifend. Der Stuhl bildete für Degas den Ausgangspunkt der Komposition.

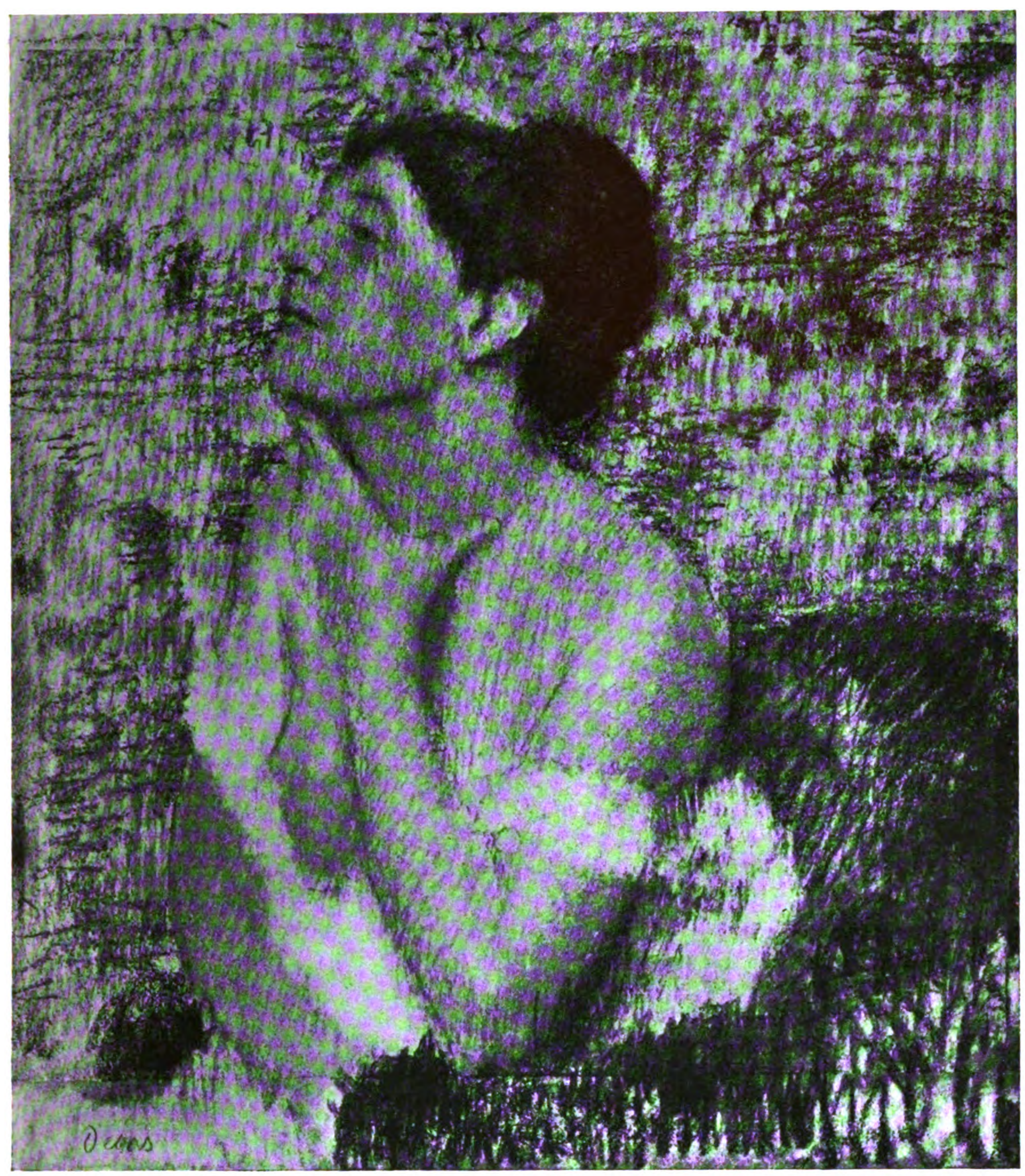
Bei aller Beobachtung der Wirklichkeit und ihrer Effekte herrscht eine gewisse Freiheit. Niemals nehmen wir bei Degas an, dass eine photographische Uebereinstimmung mit der Wahrheit erreicht werden sollte. Der Maler stellte sich den Reiz der Sache als das Primäre vor und dachte nicht an ein photographisches Abschildern; *er* bestimmte



DEGAS, BALLETPROBE



DEGAS, BEI DER MORGENARBEIT



DEGAS, PASTELLSTUDIE

die Komposition, sie wurde nicht durch den Zufall bestimmt. Die Dämmerung des Raums verringert die Mannigfaltigkeit der Farben und hält die Formen ausdrucksvoller und mehr malerisch zusammen.

Das zweite Pastell von Degas ist ein Reiterbild. Es ist eine koloristische, man könnte selbst sagen: romantische Arbeit. In nervösen Strichen und dunkelmoosgrünen Flächen sind die galoppierenden, fliehenden Schenkel der Tiere auf dem Goldbraun des Wiesengrundes festgehalten, hellleuchtend setzt sich ein braunglänzender Pferdekopf von dem dunklen Hügel der Fernsicht ab. Im Mittelgrunde wogt hellblauer Nebel, gegen den sich drei hinter einander galoppierende Reiter schummrig abheben; der Nebel verbindet sich nach vorn mit einem feurig grünen Ton der Wiese, nach rechts hin wird er farbloser, stumpfer. Man merkt, dass er in das Bild

hineinkomponiert ist, dass die Arbeit überhaupt, wie die vorige, nichts weniger als ein Stück aus der Wirklichkeit ist, vielmehr ein abgewogenes Werk, bei dem ein grosser Wert auf die Töne gelegt wurde, welche in der Luft und im landschaftlichen Teil ausgebildet wurden. In dieser Landschaft sieht man bereits die schottische Schule im Entstehen (die traurige, die triviale Landschaft der Schotten . . .) Degas ging in der Landschaft von einem japanischen Reiz aus.

Solche Worte heben selbstverständlich nicht auf, dass trotz der Komposition und trotz allen Werts, den er aufs Reizvolle legte, bei dem grossen Degas alles von selbst im Bereiche der Natur blieb. Auch verfolgt man trotz der phantastischen Grundstimmung eine neuentwickelte Wahrheit, die Entraineure sind sehr *richtig* dargestellt, wie sie müde von der Morgenarbeit zurückkommen, das eine Pferd pullt u. s. w.

✲

Das dritte Pastell von Degas ist eins von jenen coloristischen Wundern, denen durch die Wiedergabe, sie sei noch so vollkommen, nicht beigekommen werden kann; unsere Abbildung giebt beispielsweise nicht die wunderbare Modellierung des Halses wieder. Bei der Abbildung kann man auch nur mehr ahnen als sehen, wie wunderbar elegant die Linie zwischen Daumen und Finger die Form begleitet.

Der Hintergrund ist weisslich grün, von blauen und rotbraunen Flecken unterbrochen. Hinter der Figur sieht man ein sattgrünes Stück Mantel.

Während die Fleischtöne der Figur im allgemeinen die einheitliche und matte Färbung einer Tanagraterracotta wie auch die Porosität einer solchen zeigen, findet man an den Glanzlichtern im Ohr und auf der Schläfe reizende Perlmuttertöne.

Die Augen und Augenbrauen der Figur sind rostrot.

Die Zeichnung der Figur wirkt als etwas Vollkommenes. Alles Einzelne lebt, die Hand hat etwas fabelhaft Weibliches (man wird auch das nur am Originale sehen, es liegt nicht in der Natur von Nachbildungen, diesen weiblichen Flaum und die spezifischen Details wiedergeben zu können).

Der Ausdruck ist sprechend; ein moderner Correggio würde ihn gewählt haben. Das Ganze erscheint wie ein in Bewegung gesetzter und malerisch-koloristisch gewordener Ingres.

✲

Von Whistler sieht man das Porträt einer Amerikanerin. Diese seltsame amerikanische Maid tritt, man kann nicht sagen: aus der Tiefe des Hintergrundes hervor, sie führt *uns* vielmehr in ihren Hintergrund, bleibt uns gegenüber stehen, bis wir an das Dunkel uns gewöhnt haben, im Dunkeln sehen und unterscheiden können, und nun tritt sie uns im Dämmerschein, dennoch so entgegen, dass wir nicht allein sie selbst in den grossen Massen erkennen, sondern auch alles nicht dargestellte Detail von uns ahnend erblickt wird. So steht sie im Schattenreiche. Noch stärker tritt hier Whistlers Eigenart in Evidenz als in manchen anderen seiner Porträts. Andre Whistler-Porträts münden ins Typische, das Bild Carlyles beispielsweise, auf dem ein allgemein genommener edler Schriftsteller Gedanken der Ewigkeit dachte, oder das Porträt von Whistlers Mutter, auf dem man eine allgemein genommene vornehme alte Dame sah. Auf dem Whistler-Porträt bei Linde tritt eine ganz spezifische Erscheinung, ein „american girl“ vor uns hin. Und dass ein Mädchen mit schief aufgetürmtem Hute, mit blonden Locken, welche die Stirn verdecken, mit einer Art Galgengesicht, in dem kaum etwas anderes zu finden ist als ein pur animalisches Leben; dass ein Mädchen, an dem nichts vornehm aussieht und das offenbar porträtgetreu abgeschildert ist, wie sie sich die Schleppe hält und in ihrem kurz gerafften Kleide unternehmend vor uns tritt, — dass ein solches Mädchen doch als ein vornehmer Farbenakkord auf uns wirken kann und uns erscheint, als blickte sie aus einem Land, „aus dess' Bezirk kein Wandrer wiederkehrt“, zu uns hin — das ist etwas Wunderbares und sehr bezeichnend für Whistlers subjektive Macht. Wir finden in dieser Arbeit keine Spur von Velazquez-Nachahmung. Es ist ein Bild, das in sich selbst lebt. Ob es eine Berechtigung hat, dass ein american girl-Bild auf uns wirken kann, als sähe es aus idealen Weiten zu uns, das ist ein andres Kapitel. Es ist gewiss absurd, dass ein Porträt wie dieses so wirkt. Und doch, muss man wiederum sagen, das Mädchen selbst tritt vollständig und ungeschmälert, wie sie ist, uns gegenüber.

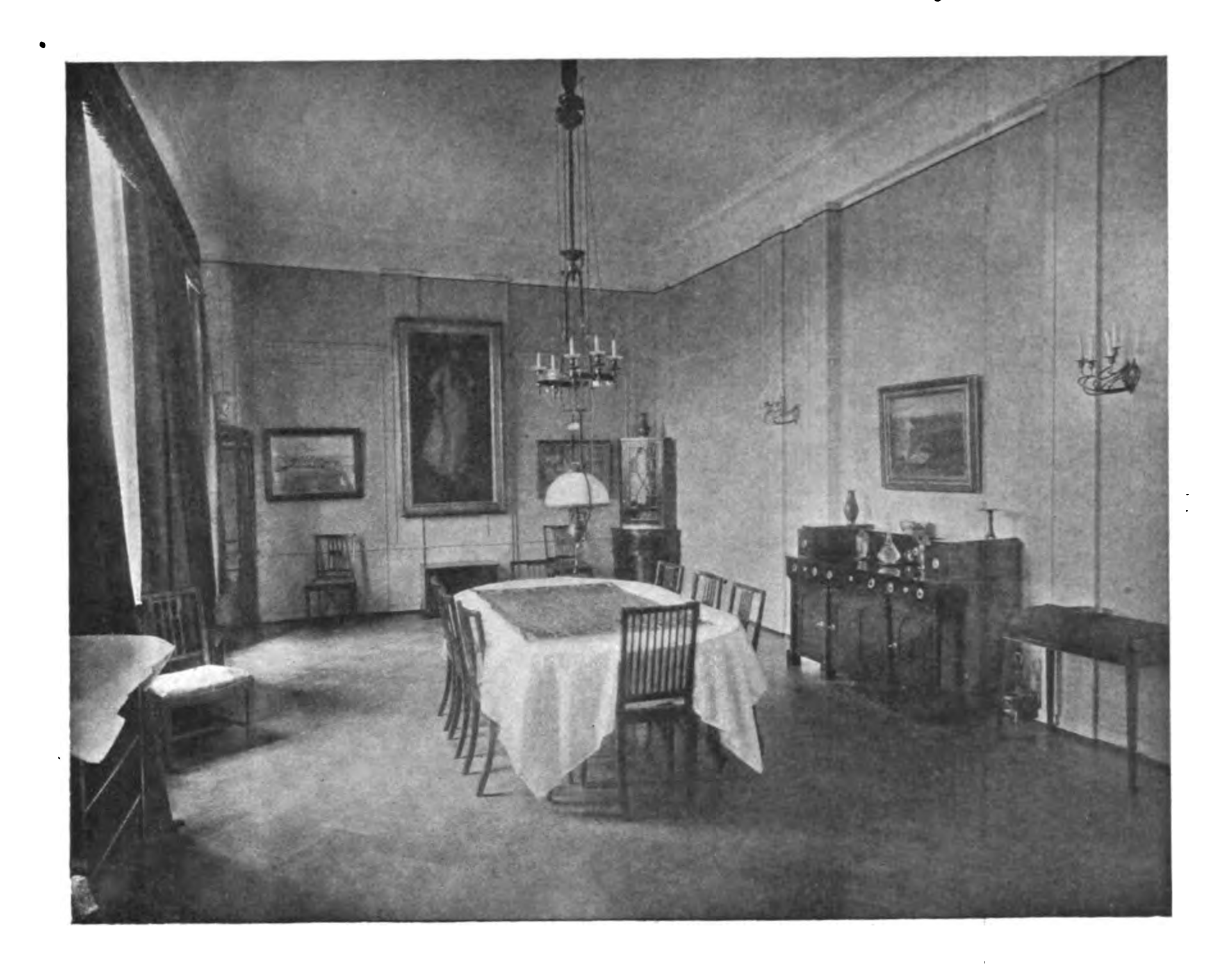
Wundervoll ist das Schwarz der Boa gemalt, auf dem lichtgrauen Stoffe. Mit einem Blick zärtlicher



MAC NEIL WHISTLER, AMERIKANERIN

Bewunderung für diese Malerei verlässt man das Werk. Merkwürdig ist es danach, auf einen Manet in Tagesbeleuchtung zu sehen, der rechts neben dem Whistler hängt. Der Manet ist ebenso normal im hellen Lichte wie es für das Whistlersche Porträt naturgemäss erscheint, dass es im Schatten lebt. Auf die Arbeiten von Manet, Munch und Rodin werde ich in einem späteren Aufsatz über die Sammlung Linde zurückkommen.

H.







TANAGRA

VON

FRANZ WINTER

DIE Tanagraterrakotten sind heute vielleicht nicht mehr so ausgesprochene Lieblinge des grossen Publikums, wie sie es in der ersten Zeit ihres Bekanntwerdens, vor dreissig Jahren, waren. Das ist natürlich, denn sie haben den Reiz der Neuheit verloren, und es hat in einer Beziehung auch sein Gutes gehabt, indem wenigstens die hässlichen Gipsnachbildungen so ziemlich verschwunden sind. Für den Kenner und Sammler haben sie nur gewonnen. Ihre Schönheit ist uns vertrauter, ihre Eigenart verständlicher geworden. Dazu haben die zahlreichen Funde von Terrakotten beigetragen, die in den letzten Jahrzehnten an den verschiedensten Stellen gemacht worden sind. Aus diesen Funden sind neue Gattungen von Thonfiguren aller Epochen bekannt geworden. Wir sehen innerhalb der Grenzen dieser an sich bescheidenen Kunstübung den Wechsel der künstlerischen Ausgestaltung der Formen und lernen den besonderen Charakter jeder einzelnen Gattung aus dem Verhältnis der verschiedenen zueinander und aus ihrer Zeit heraus verstehen. Im Zusammenhange des nun gewonnenen Ganzen bezeichnen die „Tanagrafiguren“, soweit wir unter ihnen in dem allgemein gebräuchlichen Sinne nur die feineren Stücke von Tanagra verstehen, einen Höhepunkt der Entwickelung. Sie gehören dem vierten Jahrhundert vor Chr. an.

Aber die Gräber von Tanagra gehen zum Teil in frühere Zeit zurück und auch diese älteren haben einen reichen Inhalt von Terrakotten gehabt. In grosser Zahl sind noch die primitiv brettförmigen, mit der Hand gekneteten und gleich den Gefässen mit Firnissfarbe bemalten Figürchen vertreten, wie sie Jahrhunderte lang in den Töpfereien fabriziert worden sind, bis gegen oder um die Mitte des sechsten Jahrhunderts vor Chr. die Einführung des Hohlformverfahrens über die erstarrte und wenig entwickelungsfähige ältere Technik mit einem Schlage hinaus führte.

Dieser für alle folgende Ausbildung der Terrakottakunst entscheidende Fortschritt wurde zuerst in den altionischeen Fabriken an der kleinasiatischen Küste gemacht, hier wahrscheinlich hervorgerufen durch den Einfluss der Bronzebildnerei, die mit der Anwendung des Gussverfahrens aus Hohlformen vorangegangen war. Die antike Ueberlieferung lässt uns in den samischen Künstlern Rhoikos und Theodoros, die als Meister der Bronzekunst zur Zeit des Königs Kroesos lebten, die Erfinder des neuen Verfahrens erkennen. Seine erste Ausbildung fällt zeitlich

zusammen mit der ersten grossen Entwickelung der griechischen Bildhauerkunst und hat ohne Zweifel zu dem mächtigen Aufschwung, den diese vom sechsten Jahrhundert an genommen hat, als einer der treibenden Faktoren mitgewirkt.

Mit der Uebernahme der neuen Technik fanden nun zugleich die in der Plastik ausgebildeten neuen Formen Eingang in die Werkstätten der Thonarbeiter. Die statuarischen Darstellungen, zumeist Bilder stehender und thronender Gottheiten, wurden in kleinem Massstab in Thon nachgebildet. Indem die Terrakottenfabrikation hiermit in die von der Skulptur vorgezeichnete Bahn einlenkte, trat sie zum ersten Male aus dem bis dahin engsten Zusammenhange mit der Töpferei heraus, eine Umwandlung, die sich auch in dem charakteristischen Zuge bemerklich macht, dass für die Bemalung der Terrakotten die Anwendung der Firnissfarbe aufgegeben und statt dessen eine, wie es scheint, aus der Polychromie der Marmorskulptur abgeleitete neue Technik angenommen wurde: man gab den Figuren einen weissen kreidigen Ueberzug und hob die einzelnen Teile durch Abdecken mit bunten Tönen hervor, unter denen, wie in der Marmormalerei, Rot und Blau, beides in reiner, starker Nüance, bevorzugt wurde. In diesem farbigen Schmuck sahen die nach dem Vorbild der plastischen Werke modellierten Figürchen nun wirklich wie verkleinerte Nachbildungen der Statuen aus. Und als solche waren sie auch gemeint, denn diese Terrakotten, die zu Votivzwecken hergestellt wurden, sollten ein billiger, allen zugänglicher Ersatz für die kostbaren statuarischen Weihgeschenke sein, mit denen nur die Bemittelten den Göttern ihren Dank abstatten konnten.

Die Anwendung der Hohlform kam dem massenhaften Bedarf der billigen Ware entgegen. Aus ein und derselben Form liessen sich beliebig viele Exemplare herstellen. Der Betrieb wurde fabrikmässig, er entwickelte sich zur Massenproduktion. Bei vielen Heiligtümern haben sich in den aus dem sechsten und fünften Jahrhundert stammenden Schuttschichten die Terrakottafigürchen dieser Art zu Tausenden gefunden. Und in demselben frommen Sinne, in dem man solche bescheidenen Gaben den Göttern darbrachte, hat man, alte, aus ursprünglich finsterem



FIG. 1.



FIG. 2.

Seelenglauben erwachsene Sitte fortführend, die gleichen Figürchen auch den Verstorbenen in die Gräber mitgegeben.

Auch in den Gräbern von Tanagra waren sie zahlreich enthalten. Wir sehen in ihnen die Stilwandelungen im kleinen sich wiederholen, durch die die grosse Kunst hindurchgegangen ist, bis sie aus der strengen Gebundenheit des Archaismus zu der feierlichen Grösse der Darstellung gelangte, die in den Werken des Phidias ihren höchsten Ausdruck fand. Die Fig. 1 abgebildete Terrakotte giebt ein Beispiel aus dem Ende dieser Entwickelungsreihe. Sie erinnert im Gesamtmotiv und in Einzelheiten der Bildung an den Marmortorso aus Venedig, mit dem das Berliner Museum vor einigen Jahren den Besitz eines Originales aus der Werkstatt der Parthenongiebelskulpturen gewonnen hat. In dieser Statue wie an allen aus der Kunst des Phidias und seiner Schule hervorgegangenen Werken ist die Komposition von besonders grossartiger Wirkung. Dagegen hat man bei dem Thonfigürchen den Eindruck, dass die Ausführung in dem kleinen Massstab

und die an sich geringe Arbeit zu der auf mächtige Formen und eine grosszügige Vortragsweise berechneten Erfindung nicht im Verhältnis steht. Und derselbe Eindruck wiederholt sich, bald schwächer, bald stärker, bei den meisten dieser älteren Terrakotten. Wir verstehen, dass der hohe feierliche Stil der Kleinarbeit nicht günstig war.

Erst als die Terrakottaplastik aus der Abhängigkeit von der religiösen Kunst frei wurde, in der aufgeklärteren Zeit des vierten Jahrhunderts, deren Bahnbrecher Sokrates gewesen war, gelangte sie mit neuen Aufgaben, die nicht der Kultus sondern das Leben stellte, aus der mehr handwerkerlich untergeordneten Thätigkeit auf die Höhe eigenen und künstlerischen Schaffens, wie wir sie in den Tanagrafiguren entwickelten Stiles erreicht sehen.

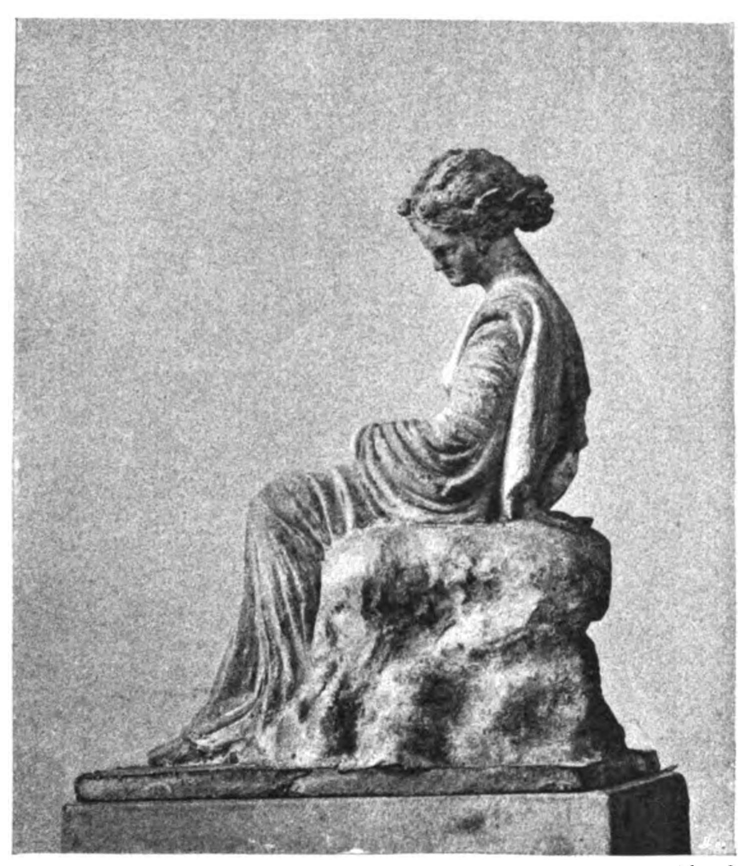


FIG. 3

Die reine Freude an der Schönheit der Natur klingt uns aus diesen kleinen Bildern entgegen. Es ist nicht sehr vielerlei, was sie schildern. Die Darstellungen halten sich den Stoffen nach in ziemlich engen Grenzen, vorwiegend auf dem Gebiete des Frauen- und Kinderlebens. Auf diesem haben die Künstler ihr Bestes geleistet. Hier führen sie uns unmittelbar in die damalige Gesellschaft hinein. Wir sehen die Frau, wie sie sich im häuslichen Kreise bewegte, wie sie sich kleidete und schmückte und freuen uns, eine bis in die kleinsten Züge der weiblichen Toilette feine und gewählte, alles auffallend Prunkvolle oder gar Ueberladene verschmähende Mode in beredten und glaubwürdigen Zeugnissen überliefert zu finden. Aus der Fülle dieser Bilder, die das unerschöpfliche Thema der Frauenschönheit in immer neuen, reizvollen Motiven behandeln, geben die Fig. 2, 3 und 4 abgebildeten Stücke ein paar anziehende Beispiele.

Häufig ist die Darstellung durch irgend eine kleine Zuthat, eine Maske, einen Kranz, ein Tympanon oder Aehnliches in das mythologische Gebiet hinübergespielt, so das Mädchen zu einer Muse, einer Nymphe, einer Bacchantin geworden. Solches Heraustreten aus dem Kreise der Wirklichkeit gestattete auch den Körper in unverhüllter Schönheit zu zeigen. Eins der hübschesten Bilder der Art ist die Fig. 5 abgebildete Statuette, in der vermutlich die Darstellung einer Aphrodite gemeint sein wird. Vermutlich, denn was wir sehen, ist schliesslich nicht mehr, als ein schöner weiblicher Akt. Nichts anderes als das hatte auch Praxiteles in seiner berühmten Knidierin gegeben.

Den Bildern der Mädchen und Frauen ist die liebenswürdige Gruppe der Erotenfigürchen eng verbunden: wo Jugend und Anmut gefeiert wurde, konnte ja die Beziehung auf die Liebe nicht fehlen. Wir finden sie hier zuerst in dem Typus des Putto und in schaarweisem Auftreten, wie sie uns aus aller späteren, auch der neueren Kunst geläufig sind. Von dem Eros der alten Göttersage haben sie nichts. Es sind Kinder mit angesetzten Flügeln, die nun schweben und fliegen können, aber sich sonst von den menschlichen Kindern nicht unterscheiden. Und wie sie dargestellt sind in ihrer artigen, schelmischen Munterkeit, ein bischen kokett, auch wohl mit einem leisen Zug von Sentimentalität und ein klein wenig Affektiertheit, sind sie wie nach dem Muster „wohlerzogener", etwas verhätschelter Kinder geschaffen und darin gewiss die richtigen Abbilder der Kinder jener Zeit.

(SCHLUSS IN DER NÄCHSTEN NUMMER.)



FIG. 4



FIG. 5



ENGLISCHES MOBILIAR IM ACHTZEHNTEN JAHRHUNDERT UND SEIN EINFLUSS AUF DEUTSCHLAND

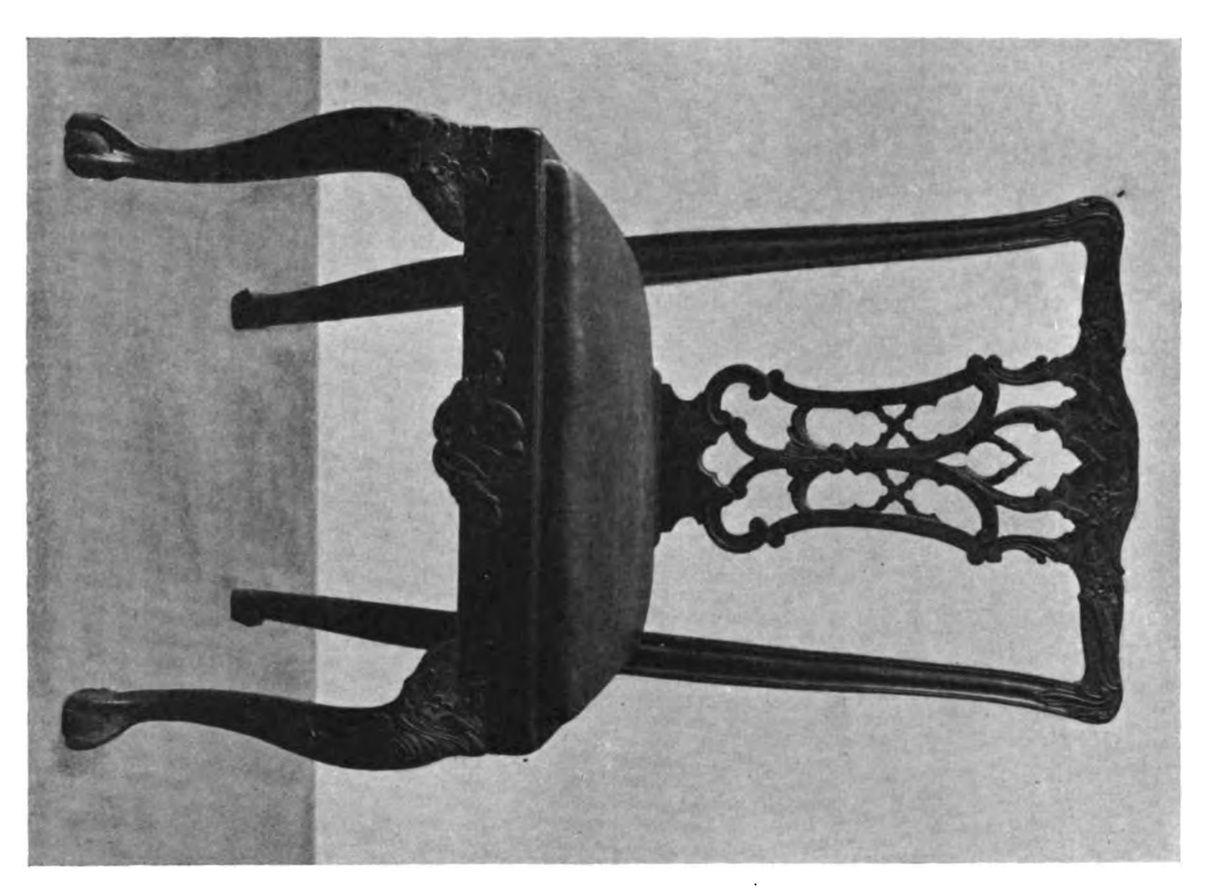
VON

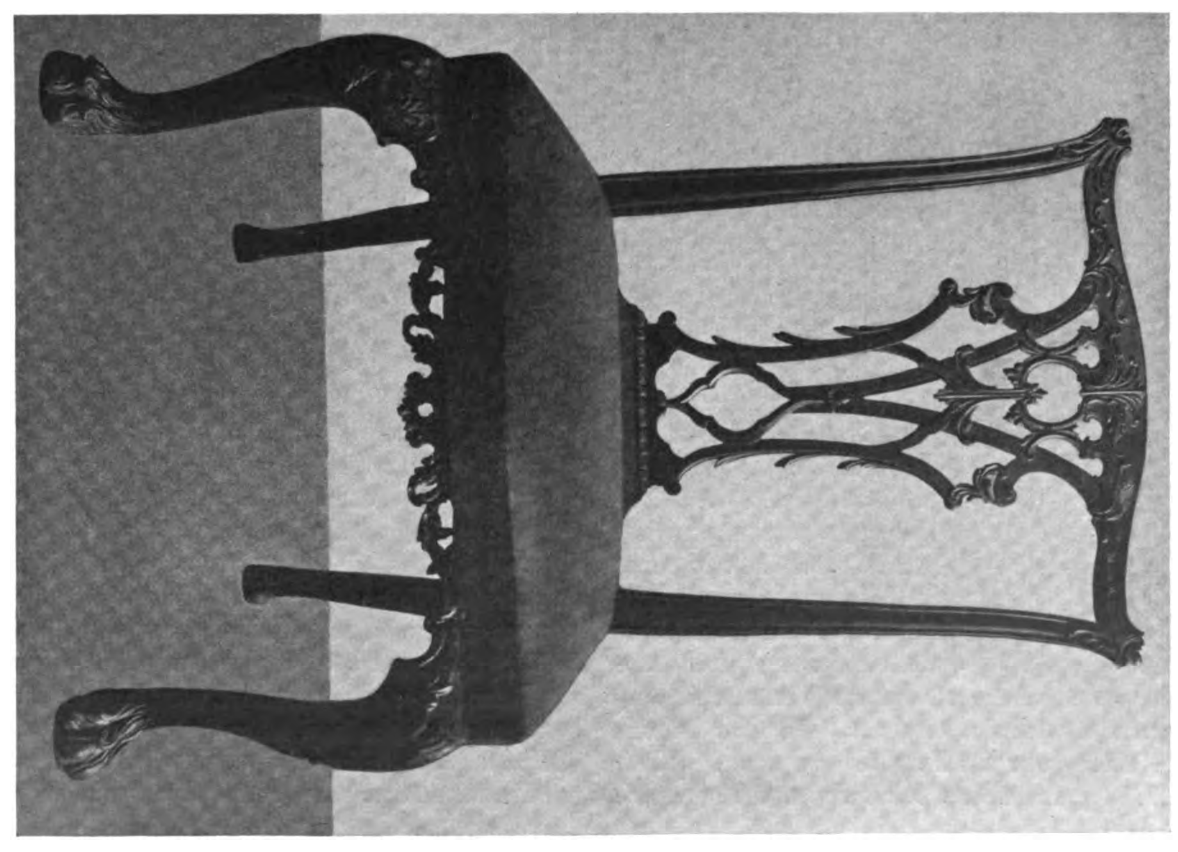
RICHARD GRAUL



IE dekorative Stilrichtung im englischen Mobiliar, die mit dem Namen der Königin Anna bezeichnet wird, kam eigentlich erst unter der Regierung ihrer Nachfolger in Aufnahme. Aber die Bezeichnung Queen Anne hat sich so eingebürgert, dass der Versuch, sie auszumerzen, aussichtslos erscheint. Gemeint ist mit dem Namen jener im Vergleich zu dem Mobiliar des XVII. Jahrhunderts leichtere und bequemere Möbelstil, dessen erste Entwicklungsphase zusammenfällt mit der Thätigkeit des Thomas Chippendale, des berühmtesten Ebenisten seiner Zeit.

Stilistische Erinnerungen an den barocken Klassizismus und an die Dekorationsweise der leitenden Architekten Inigo Jones und Christopher Wren kreuzen sich in dem Mobiliar der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts in England mit holländischen Einflüssen, die seit Wilhelms III. von Oranien Thronbesteigung auf der Insel lebendig geblieben waren. Die Holländer lieferten aus ihren Kolonien nicht nur die harten exotischen Hölzer, sie waren auch —



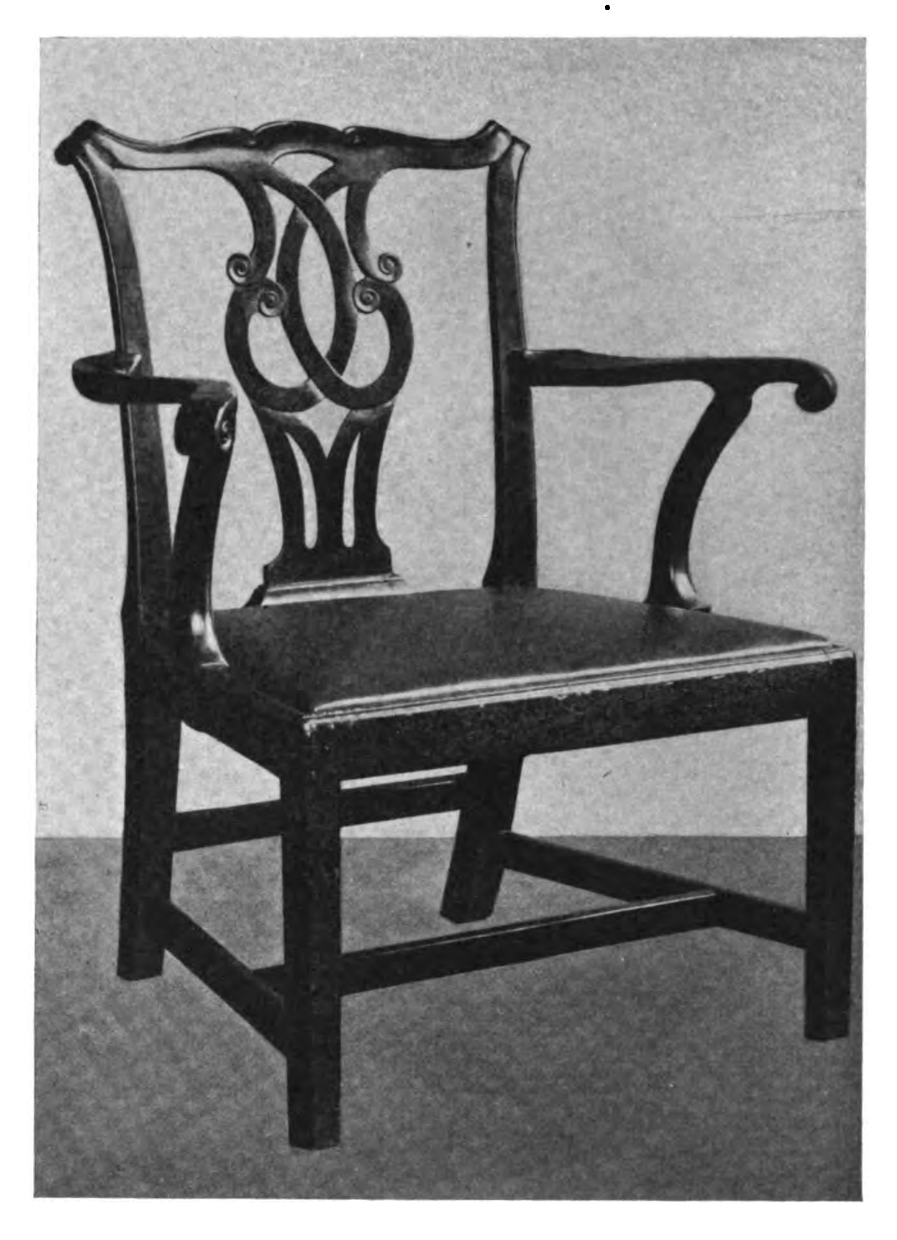


was noch kaum beachtet worden ist — die Vermittler mannigfacher orientalischer Motive im Stil des Mobiliars. Ein Vergleich ihrer etwas schwerfälligen Sitz- und Tischmöbel mit den gedrungenen und wie geschwollenen Stützenformen des indochinesischen Prunkmobiliars aus schwerem geschnitzten Ebenholz weist darauf hin, dass die in Holland und in England mit dem Beginn des XVIII. Jahrhunderts häufigen Klumpfüsse an Tischen und Stühlen, dann die merkwürdigen breiten Ausbauchungen an den Beinschultern nicht ohne eine Kenntnis der indochinesischen Kult- und Prunkmöbel entstanden sein können. Denn auf Rechnung des französischen Rokoko oder eines autochthonen Barockausläufers kann diese eigentümliche Art der Ausbauchungen nicht gesetzt werden. Noch weniger ist es ein spezifisch englisches Stilprodukt, sondern sehr wahrscheinlich eine holländische Neuerung gewesen, die aus einer Anlehnung an ostasiatische Vorbilder entstanden ist. Auch für die steile Wölbung der Lehnen bei Sitzmöbeln und für die Auflösung des Lehnbrettes in eine Anzahl von Stäben, die gern miteinander im Bandwerkstil verflochten werden, fehlt es nicht an analogen ostasiatischen Beispielen. Der Hinweis auf das leichte Lattenwerk oder Holzgitterwerk in geometrischen Mustern, das wir an chinesischen Holzbauten und Möbeln häufig beobachten, liegt besonders nahe.



Das wahrhaft Englische an den mannigfachen Wechselwirkungen ausgesetzten englischen Möbeln seit der Mitte des XVIII. Jahrhunderts ist ihre Zweckmässigkeit, ihre die Wohnlichkeit so ausserordentlich steigernde Bequemlichkeit. In diesem Komfort sind die Engländer Meister gewesen, sie haben unabhängig von dem eleganten Luxus und dem Raffinement der Franzosen verständige Möbelkonstruktionen und -formen entwickelt, die sich um ihrer gefälligen Zweckmässigkeit willen im Hausrat des modernen englischen Hauses ebenso gut bewähren, wie in dem des achtzehnten Jahrhunderts.

Wie verschiedene Richtungen im englischen Mobiliar seit 1750 lebendig gewesen sind, dafür ist das Werk von Chippendale — the Cabinet Makers Directory — ein klassischer Zeuge. Ein rokokoartiger Formensinn herrscht vor, doch machen sich Anzeichen des klassizistischen Zopfes bemerkbar. Am meisten aber nimmt es Wunder, wenn wir an den Möbeln gotisierende und chinesische Motive spielend verwendet finden. Das Gotische an ihnen mag zurückgehen auf die Propaganda, die Horace Walpole



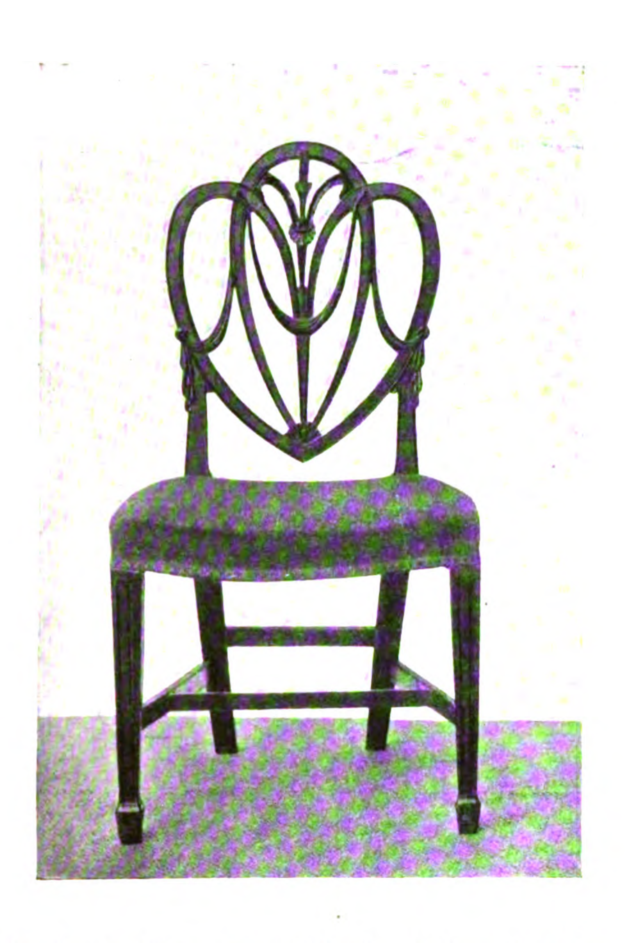
Toilettentischen mit Aufbauten, an Buffets in mehr oder weniger hervortretenden Details wahrgenommen werden, entwickelte sich das einfachere englische bürgerliche Möbel, dem der gesunde Handwerkerverstand und der pseudo-antike Klassizismus von Architekten, wie es die Gebrüder Adam gewesen sind, die Richtung gegeben hatten. Gute Repräsentanten dieses Stils sind A. Heppelwhite — der Name wird auch Hepplewhite geschrieben — und Thomas Sheraton; — ihnen gehören jene etwas steifen aber doch sehr gefälligen Möbel an, die überall die gerade Linie und in der hellen Marqueterie ihrer Flächen den antikischen Zierat vorführen. Sheratons Möbel für das Boudoir und die Toilette, seine ingeniösen Schreibtische, Buffete und Schränkchen sind schlechthin mustergiltige Arbeiten, sie entsprechen ihrem Zweck so vollkommen, dass ein Jahrhundert an ihrer Brauchbarkeit nichts zu mäkeln fand. Sie sind ebenso unterschieden von den gleichzeitigen französischen Louis XVI. Möbeln wie von den Directoiremöbeln der Jacob und Konsorten. Noch heute ist dieser echte englische

für die mittelalterliche Kunst in England geweckt hatte. Das Chinesische, die Chinoiserie am Mobiliar fand eine Stütze in der Vorliebe des Architekten Sir William Chambers für indische und chinesische Kunst, sie geht aber auf die ältere holländische Tradition zurück. Um 1770 sind diese modischen Richtungen und Launen noch im Fluss; im Mobiliar und in den Ornamentstichen können sie fast gleichzeitig nachgewiesen werden. Chippendale, Ince & Mayhew, Mathias Lock mengen wüstes Rokoko mit Chinoiserien und gotischen Motiven.

Unberührt von diesen dekorativen Schrullen, die an Sitz- und Kastenmöbeln, an den beliebten

Möbelgeschmack eine Macht, die nicht nur im weiten Bereich des brittischen Weltreichs und in Nordamerika sich geltend gemacht hat, sondern die auch unlängst auf unserem Kontinente Fuss fassen konnte.

Aber schon im XVIII. Jahrhundert hat das englische Mobiliar den Kontinent und speziell Deutschland beeinflusst. Schon im Verlauf der siebziger Jahre, in derselben Zeit, in der Friedrich der Grosse sein Neues Palais bei Potsdam noch im glänzendsten Rokoko möblierte, in einem Rokoko, in das sich nur hier und da verloren ein klassizistisch angehauchtes Element verirrt hat, kommt schon von England





her im nördlichen Deutschland und ebenso in Dänemark der englische Möbelstil in Aufnahme. Alles weiche Holz, alle Vergoldung, alle Rundschnitzerei, alles Geschweifte ist verbannt. Das harte exotische Holz der Kolonien, besonders Westindiens wird in knappen, sich möglichst der Konstruktion anschliessenden zierlich eleganten Formen verwendet. Politur und Lack treten an die Stelle der Vergoldung.

Ueberall in den Küstenstädten der Nord- und Ostsee begegnen wir solchen Möbeln, die sichtlich in der Anlehnung an englische Vorbilder entstanden sind, ja die zuweilen wie direkte Kopien nach Heppelwhite und Sheraton erscheinen oder auch auf Chippendale zurückgreifen. Sie kommen vor nicht bloss in hartem Holz, auch Nachbildungen in Nussholz und anderen Hölzern sind bei uns häufig. Am meisten haben sich Sitzmöbel erhalten, einfache zopfige Stühle und reichere mit zierlichen Verschlingungen der Stäbe und feinen Schnitzereien, in denen hier und da Rocaillemotive noch nachklingen, zumeist aber klassizistische Dekorationsmotive, Medaillons, Vasen, Lyren mit Guirlanden u. a. auftreten. Auch die Form des zwei- und mehrsitzigen Stuhls, das „settee“ mit Rohrgeflecht oder mit einfacher Rosshaar-Polsterung kommt vor. Leider sind in dem letzten Jahrzehnt sehr viele in Hamburg, Bremen, Lübeck, Danzig entstandenen Möbel im englischen Geschmack wieder nach England verschleppt worden. Zum Glück sind einige vortreffliche Beispiele in unsere Kunstgewerbemuseen, nach Hamburg, Berlin, Wien und Kopenhagen gerettet worden.

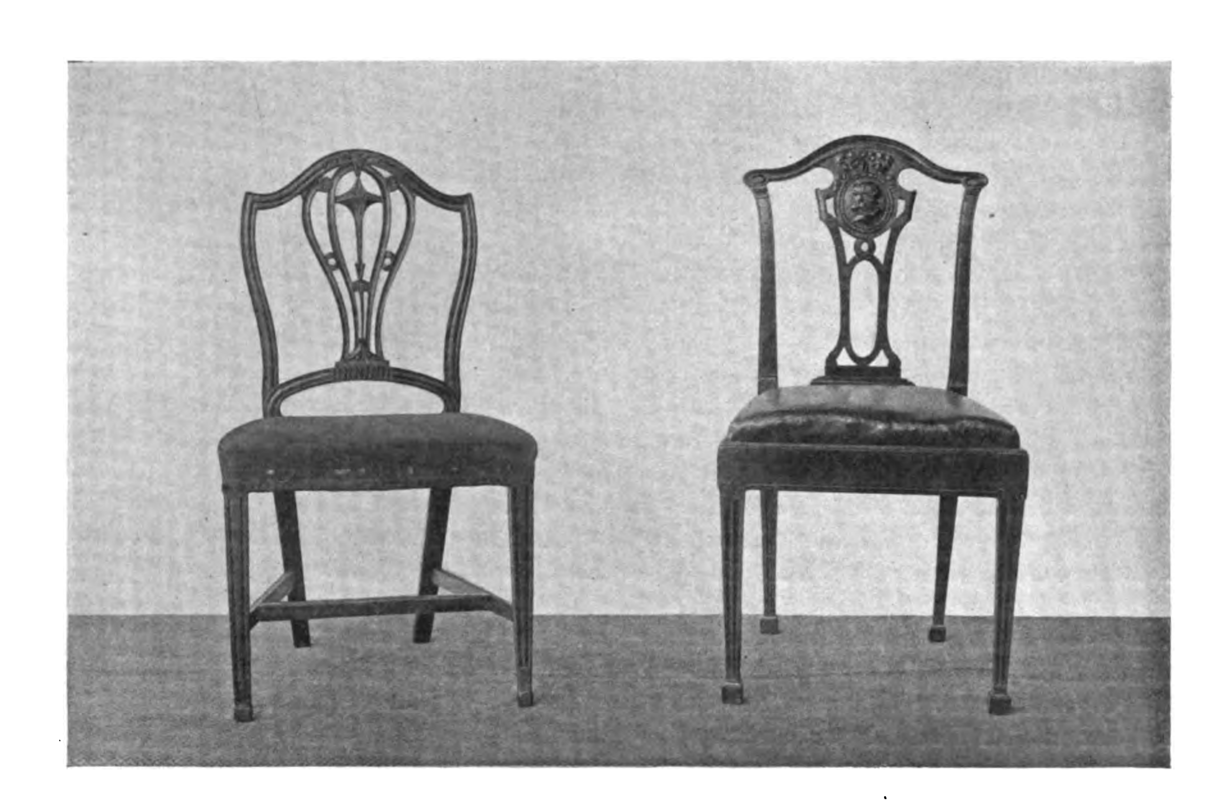
Aber dieser englische Einfluss hat sich nicht auf die Küstenländer beschränkt; er ist tief ins Land gedrungen. In Hannover, das englisches Kronland gewesen ist, war der Import englischen Mobiliars natürlich. In Braunschweig tritt er zuerst im Jahre 1764 hervor, als die junge Gemahlin des Erbprinzen Karl Wilhelm Ferdinand, eine englische Prinzessin, mit einer reichen in London angefertigten Mobiliarausstattung ihren Einzug hielt. Die hier zum ersten Male gesehenen englischen Möbel erregten Aufsehen: stolz auf die Ueberlegenheit ihres Heimatlandes liess die Prinzessin auch später ähnliches nachkommen.

Ein Jahr vor dieser Vermählung, 1763, kam Johann Heinrich Stobwasser nach Braunschweig. Er war ein unternehmender Mann und hatte nach

mannigfachen Schicksalen eine Fabrik von Lackarbeiten aller Art in Braunschweig errichtet. Als er noch in seiner Heimat Lobenstein weilte, war es ihm 1757 gelungen, nach mühevollen Versuchen einen besonders leistungsfähigen Lack zu finden, mit dem er Dosen, Pfeifenköpfe in papier mâché, Drillstücke für die Unteroffiziere, Geräte aller Art und auch Möbel herstellte. Als nun aus London unter anderem ein Tisch mit einer besonders schönen Platte mit Blumendekor in gemaltem Lack gekommen war, liess, wie erzählt wird, der Erbprinz Stobwasser kommen und fragte ihn, ob er imstande sei, das Möbel genau zu kopieren. Es gelang ihm so gut, dass die Kopie für besser als das Original erklärt wurde. Von diesem Zeitpunkte an datiert der Aufschwung des auch für die norddeutsche Möbelmanufaktur seit den siebziger Jahren bedeutsamen Stobwasserschen Hauses, das 1772 in Berlin eine Zweigniederlassung gründete, die Jean Guérin leitete, und das auch Möbel hervorgebracht hat, die in ihrer Form wie in ihrem Dekor im englischen Geschmack * gehalten waren.

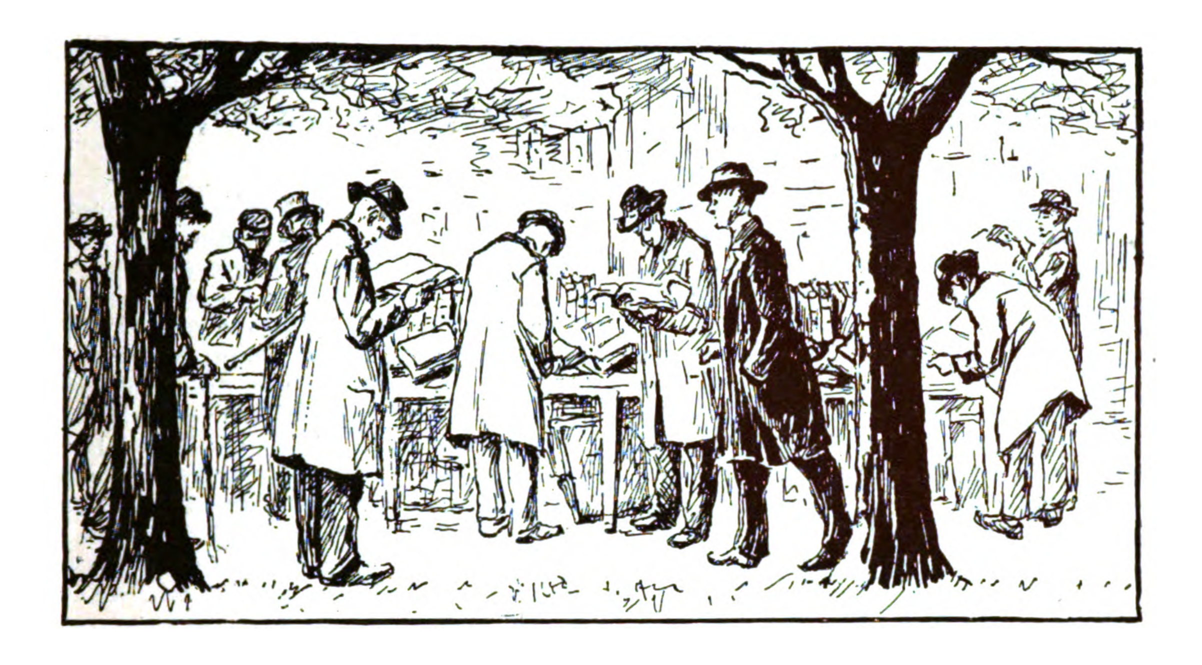
Um die siebziger Jahre müssen diese „englischen“ Möbel schon recht verbreitet gewesen sein. Der nüchterne praktische Zug empfahl sie in den Kreisen des Bürgerstandes und ihr klassizistischer Stil machte in den kaufmännischen Zentren Norddeutschlands dem Rokoko-Mobiliar bald ein Ende. Wir haben dafür ein Zeugnis. Als im Jahre 1777 die berliner Akademie der Künste, um eins ihrer alten Privilegien wieder aufleben zu lassen, mit Hülfe der Regierung eine Rundfrage durch die Provinzen veranlasste, wer etwa von den Ebenisten die Kandidatur auf ein akademisches Diplom stellte, da wurden nur „englische“ Ebenisten als dafür geeignet bezeichnet.

* Die Engländer nannten im XVIII. Jahrhundert die lackierte Ware ihres Mobiliars japanned furniture, japanned work.



EMIL ORLIK

DREIFARBIGER ORIGINALHOLZSCHNITT



CHRONIK

BERLINER AUSSTELLUNGEN

BEI *Schulte* stellt Ferdinand Hart-Nibbrig neben zu belanglosen Landschaften ein Arbeiterpaar, „Philemon und Baucis“ in einem Bauerngarten vor ihrer Hausthüre sitzend in einem Naturalismus dar, der voller Schweigen und fast, so möchte man sagen, voll Mystik ist. Der Künstler hat sich selbst daneben gemalt; man sieht den Kopf eines sehr jugendlichen Mannes: etwas Nazarenertypus. Der Ausdruck und die Formen dieses Kopfes sind charakteristisch für des Künstlers auf Bescheidenheit und Intensität gerichtete Bestrebungen.

George Desvallières gab in die Ausstellung einen Orpheus, der unter der Einwirkung von Gustave Moreaus Symbolismus entstanden ist.

Der Manes-Bund, eine Künstlergesellschaft aus Prag, lässt uns einige neue Maler kennen lernen. Da ist Anton Slavicek mit der Ansicht eines Quais, die in malerischer Perspektive aufgefasst und tieftönig gemalt ist, sowie mit einem anderen Bilde vom Wasser mit roten Dächern und blauer Luft und zerrissenen weissen Wolken — man kennzeichnet das Kolorit dieses Bildes am besten, indem man es mit einem Aquarell vergleicht. Dann sieht man Bilder von Józa Uprka mit Tieren in der Landschaft; Uprka scheint milde, ins Graue gehende Stimmungen zu bevorzugen. Anton Hudecek versucht sich in Abendstimmungen. Max Svabinsky ist Porträtist. Er giebt unter anderm das Porträt des bekannten prager Dichters Hugo Salus: ein Kopf, so zerflossen, dass man über einen Lyriker hinaus, mehr an einen Musiker — etwa Paderewsky — denkt. Die Technik des Malers giebt hier das Zerflossene wieder. In anderen Bildnissen ist Svabinsky ein strengerer Zeichner nach dem Verfahren einer älteren Schule — eigentlich zahm. Was diese Bildnisse aus der Masse hervorhebt, ist, wie sie, trotzdem man gezeichnete Strichlagen sieht, doch auch farbig wirken.

Im *Künstlerhaus*, das unter der neuen Leitung einen entschiedenen Aufschwung genommen hat, ist von neuem eine Menzel-Ausstellung veranstaltet. Wieder bewundern wir, wie schon bei den beiden vorigen Menzel-Ausstellungen, eine Fülle Menzelscher Zeichnungen. Da ist eine Rückenansicht eines Bauernhauses zu erwähnen, bei dem man vorn ein Staket und einen Baum sieht; der Hof liegt in der Sonne. Mit einigen gezeichneten und gewischten Strichen ist ein fabelhaftes Ganze hervorgebracht. Das Blatt ist von 1868.

Dann ist ein Blatt merkwürdig, auf dem Menzel die Virtuosität zeigt, mit der er — in Bleistiftstrichen — aufgeschichtetes Brennholz wiedergiebt.

Studien zu dem „Eisenwalzwerk", dem bekannten Bilde der Nationalgalerie, erfreuen weniger: sie leiden an dem Aufsuchen zu wunderlicher Stellungen und Verkürzungen.

Ein Pastell einer Dame mit einem Opernglas an langem Stil fällt auf, das von 1853 ist. Drei Jahre später hat er das einzige Ölbild dieser Ausstellung gemalt die Vorstellung im „Théâtre du Gymnase", ein Bild, das merkwürdigerweise noch nie vorher ausgestellt worden war.

In den Ankündigungen an die Zeitungen hiess es, dass Menzel in diesem Bilde, das in den fünfziger Jahren entstand, bereits das vorweg genommen habe, was später die Schule des Impessionismus leistete. Das würde ja sehr interessant sein, weil Menzel, als er in das Alter gelangt war, in dem man seine Jugendwerke mit Kaltblütigkeit beurteilt, zu ebenso auffallenden wie ungerechten Urteilen über die Kunstwerke Manets und Monets gelangte. Jedoch das Bild des Théâtre du Gymnase hat gar nichts, was an Manet oder Monet erinnern könnte und die Zeitungsnachrichten sind einfach irrig gewesen. Wahr ist, dass dies Bild Menzels mit französischen Bildern derselben Epoche zusammengeht, man denkt eher an Delacroix vor dieser Leinwand als an die Impressionisten. Mit Degas teilt das Bild das Sujet: auch Degas hat oft Theaterszenen dargestellt, bei denen man im Vordergrund das Orchester mit den Bassgeigen dunkel sich von der beleuchteten Bühne abheben sieht. Aber Degas malt die dunklen Vordergründe doch bei weitem lichtvoller, blonder, sonniger. Wir sehen bei Menzel bleierne Schwärzen. Auch sind die Beleuchtungseffekte auf der Bühne nicht ohne Härten: so ist ein sich vom Bühnenhintergrund absetzender heller Sessel etwas schrill gemalt. Bewundernswert ist aber das Zeitkolorit und ausserdem noch, wie die Schauspieler auf der Bühne französisch erfasst sind. Besonders der mittlere Komödiant, der mit den Händen in der Tasche dasteht, ist bewundernswert echt dargestellt; schön malerisch die blaue Toilette der einen Schauspielerin. Das Bild erinnert wie gesagt, etwa an Delacroix, hinter dem es, was das Kolorit betrifft, zurückbleibt. Von keinem Maler ausserhalb Paris ist aber zu jener Zeit etwas auch nur annähernd so Vorzügliches hervorgebracht worden und unter den Franzosen sind es nur wenige, die Menzel übertreffen.

Wie diesem Gemälde eine kulturhistorische Bedeutung innewohnt, so sieht man auch einige Menzelsche Zeichnungen aus Bayreuth mit einem Interesse an, das durchs Gegenständliche gehoben wird. Auf beiden Zeichnungen aus Bayreuth sieht man den Meister auf der Bühne thronen und mit herrischer Geberde eine Probe dirigieren. Von der hellen Bühnenfernsicht hebt sich die kleine sitzende Figur Richard Wagners am Regietischchen als Silhouette ab; eine Erinnerung an den 7. August 1875, wie sie lebendiger nicht gedacht werden kann.

Von den miniaturmässigen Arbeiten Menzels geben eine in einem Sopha ruhende lesende Dame und zwei musizierende Kinder Beispiele.

EINE AUSSTELLUNG IN CHICAGO

UNERBAULICHE Dinge haben in der Ausübung der staatlichen Kunstpflege sich neuerdings ereignet, von einigen haben die Zeitungen bereits Kunde gegeben, von anderen noch nicht. So ist es noch unbekannt geblieben, dass unsere Kunst, ausser in St. Louis, auch auf einer Ausstellung in Chicago hatte figurieren sollen und zwar in der Form, dass hundert unter den besten Bildern der letzten Jahre ausgewählt würden. Prof. Kampf sollte die Liste aufstellen. Er war willens, die hundert besten Bilder zu nehmen, ohne danach Umschau zu halten, ob sie vordem einmal in der grossen Ausstellung oder in einer der Secessionsausstellungen vorgeführt worden wären. Der Minister strich ihm indessen von der Liste alle Malernamen, die der Secession angehörten. Auf die Nötigung hin, in der Auswahl sich auf solche Bilder zu beschränken, welche nicht durch die Berührung der berliner Secession verschlechtert worden wären, hat Prof. Kampf seinen Rücktritt von dieser Mission vollzogen; das Projekt der chicagoer Ausstellung ist damit ins Wasser gefallen und es freut sich allein der Generalkonsul Frankreichs in Chicago, dem der deutsche Generalkonsul Weber mit der Idee einer Kunstausstellung glücklich zuvorgekommen war.

Was die Ausstellung in St. Louis betrifft, so weiss man, dass die vom Reichskommissar zusammenberufene Kommission von bedeutenden Vertretern aller Richtungen beiseite geschoben ist und die „Deutsche Kunstgenossenschaft" in den Besitz ihrer Gewohnheit zurückversetzt wurde, die Anordnung der Kunstwerke in den Weltausstellungen in schlechter Weise zu vollziehen. Noch nicht weiss man freilich, dass die Mitglieder der Kommission noch ohne Nachricht geblieben sind, dass sie abgesetzt seien und dass die Änderung der Absichten, die die Reichsregierung mit ihnen hatte, nur aus den Aufforderungen zur Teilnahme an der Weltausstellung, die die Kunstgenossenschaft verschickt, gefolgert werden kann. Man darf den Wunsch hegen, dass sich die guten Künstler an der Ausstellung in St. Louis nicht beteiligen; sie laufen Gefahr, durch die Deutsche Kunstgenossenschaft schlecht gehängt zu werden. Es ist besser, die Deutsche Kunstgenossenschaft mit ihrer zu stattlichen Zahl von Schützlingen allein zu lassen.

Es ist ferner unwidersprochen geblieben, dass die Absicht bestehen soll, einige der Gruppen der Siegesallee auszuwählen, um sie in Gips giessen und in St. Louis von den Amerikanern bewundern zu lassen. Wir können falls wirklich die Thatsachen dieser Nachricht entsprechen sollten, nur der Hoffnung leben, dass auch die Franzosen einige ihrer neuesten schlechten Arbeiten, etwa das

miserable Renandenkmal in Trégnier oder die nichtige Statue des Philosophen Jules Simon auf der place de la Madeleine in Gips nach St. Louis senden: es würde damit in St. Louis ein europäisches Gleichgewicht in künstlerischer Mittelmässigkeit hergestellt sein.

Eine Anekdote „p. p. Wagner" betitelt, ging kürzlich durch die Zeitungen. Sie lautete, dass im Jahr 1861 der König Wilhelm sich an seinen Intendanten v. Hülsen mit der Frage wendete, ob die Nibelungen spielbar seien, der König habe gehört, dass Liszt versucht habe, die Partitur zu lesen, die Noten aber so toll sein sollten, dass man von der Aufführung sogleich abstand. Hülsen meinte, von Tristan und dem Nibelungenring werde man in fünfzig Jahren nicht mehr reden ... Seltsam, dass man die Anschauung von den ewigen, unabänderlichen Gesetzen des Schönen noch niemals durch den besonders einleuchtenden Hinweis auf die Entwicklung der Musik entkräftet hat. H.

DIE GALERIE IN SCHLEISSHEIM

DIE münchener alte Pinakothek hat nicht wie andre Galerien ein eignes Depot, wo die für sie nicht tauglichen Bilder untergebracht werden. Dem grossen Reichtum des bayrischen Gemäldeschatzes entsprach es vielmehr, aus solchen Beständen eine neue Galerie zu schaffen. Das ist die schleissheimer. Bis vor kurzem war diese leider auch wirklich wie ein Depot behandelt. Das schöne Schloss, das schon von seinem Erbauer Max Emmanuel dazu bestimmt war, die wittelsbacher Kunstschätze aufzunehmen, ist ja freilich ein glückliches Heim für sie. Aber es befand sich in einem einigermassen verwahrlosten Zustand und litt unter Schäden, die zum Teil auf Fehler der Baumeister des 18. Jahrhunderts zurückzuführen sind. Nun hat man endlich das Schloss wieder restauriert und zu gleicher Zeit die Ausstattung der Räume den Bedürfnissen einer Galerie angepasst. Die wichtigsten Arbeiten sind bereits geschehen. Wenn die übrigen nun auch erst im Laufe der nächsten Jahre in Angriff genommen werden, so ist man doch bereits so weit gekommen, um die Galerie selbst neu aufzustellen. Das Ergebnis dieser Neuaufstellung ist überraschend genug. Die Sammlung, die früher in ungeordnetem Stand einen nur schwer zu bewältigenden Genuss bot, präsentiert sich jetzt höchst freundlich und anregend. Die Bilder sind nach Schulen geordnet, wobei freilich die deutschen und niederländischen Bilder des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts, wie das ja anderweitig auch üblich ist, nicht getrennt wurden. Aber die zahlreichen Niederländer und Deutschen des 17. und 18. Jahrhunderts, die eine sehr wertvolle und wichtige Abteilung bilden, wurden nahezu ganz streng geschieden. Man hat sich dabei mit Geschmack des Vorteils bedient, den der grosse Reichtum an Sälen bietet und hat die Bilder locker und sparsam gehängt; hat sie nach malerisch gut zusammenpassenden Gruppen geordnet, sodass sie die Wände nicht einfach füllen, sondern schmücken. Man darf wohl sagen, dass die Rücksichten, nach denen da verfahren wurde, eine Wirkung der Erfahrungen sind, die man auf unseren Kunstausstellungen gemacht hat und die Kunstwissenschaft hat auch hier wieder einmal dem praktischen Kunstbetrieb unserer heutigen Zeit eine günstige Anregung zu danken. Schade ist es vielleicht nur, dass man sich noch immer nicht entschloss, die Wände mit guten ächten Stoffen zu bespannen. Früher war es freilich ganz fürchterlich in Schleissheim. Da hing man die Bilder auf die nakte Wand und strich nur die nicht von ihnen bedeckten Stellen mit roter Farbe an. Das mag wohl ökonomisch gewesen sein, machte es aber nahezu unmöglich, ohne durchgreifende Veränderung auch nur die geringste Umhängung vorzunehmen. Jetzt hat man die Wände mit schablonierter Rupfenleinwand bespannt. Das ist an sich viel besser und soll gewiss nicht getadelt werden; aber ein echter Erfolg ist es nicht und wohl auch kein haltbarer. In Verbindung mit der Thätigkeit des Umhängens hat Conservator Beyer das gesamte Bildermaterial besonders auf Inschriften neu untersucht und es wird der demnächst erscheinende Katalog eine Fülle von neuen Angaben bringen, die sehr dankenswert sind. Wenn die niederländischen und deutschen Abteilungen des 17. und 18. Jahrhunderts sehr viel durch Beyers Neu-Ordnung gewonnen haben, so gewann die italienische, die natürlich auch umgehängt wurde, sehr viel durch den Rückgewinn des aus 8 grossen Tafeln bestehenden Gonzagacyclus, der schon im 18. Jahrhundert das Schloss geziert hatte, dann aber nach Augsburg leihweise gegeben wurde und dort in Vergessenheit geraten war. Erst vor wenigen Jahren hat Geheimrat von Reber ihn gewissermassen neuentdeckt und zurückgebracht. Der Fall hat damals grosses Aufsehen erregt und verdient als warnendes Exempel nochmals erzählt zu werden. Der Magistrat der Stadt Augsburg war aufgefordert worden, die Bilder entweder aufzuhängen oder an die bayrische Centralgemäldedirektion zurückzugeben. Da man sich in Augsburg kein Urteil antraute, berief man eine Kommision von münchener Künstlern und diese – unter Lenbach – sprachen der Serie jeden künstlerischen Wert ab. Damit befanden sie sich in offenem Widerspruch mit den von den münchener Kunsthistorikern gefälltem Urteil, das die Bilder für dekorativ sehr glückliche und eigenhändige Arbeiten des grossen Tintoretto erklärte. In Augsburg glaubte man den Künstlern mehr als den Kunsthistorikern und gab die Bilder zurück. In der Zwischenzeit ist es dem Berichterstatter gelungen den urkundlichen Nachweis zu bringen, dass es sich thatsächlich um eigenhändige, mit viel Bedacht ausgeführte Werke des Tintoretto handelt, die in alter Zeit sehr berühmt waren. Sie stellen in zwei Cyclen in je vier Bildern Ruhmesthaten aus dem Hause Gonzaga dar. Beide wurden für den Herzog Geglielmo gemalt, der eine vor 1579, der andere im Winter 1579/80. Die

Tafeln sind teilweise schwer beschädigt, teilweise aber auch sehr gut erhalten. Im ganzen thun sie eine prächtige Wirkung, obwohl nicht zu leugnen ist, dass die jetzigen Räume nicht gross und nicht hell genug für sie sind.

Karl Voll.

MUENCHENER NOTIZEN

In der Kunsthandlung Heinemann an der Prinzregentenstrasse waren kürzlich ein grosser Teil der Deckengemälde für den Saal des Bundesrats im Reichstagsgebäude ausgestellt. Sie sind von Raffael-Schuster Woldan gemalt. Dieser ist ein junger münchener Maler. Was er da an eklektischen Erinnerungen aus alten und neuen Meistern zusammengestellt hat, kann doch eigentlich keinen rechten Begriff von der neuen münchener Schule geben.

Unter den Ankäufen für die neue Pinakothek sind dies Jahr einige sehr dankenswerte. Man hat die erst sehr spät von Zügel eingeschickten Hunde gekauft, eine Skizze von ausserordentlicher Schärfe und Kraft, die wohl die beste Arbeit auf der Secessionsausstellung ist und das lesende Mädchen von Uhde, das zu den seltenen Bildern gehört, die einem immer lieber und sympathischer werden.

K. V.

WIENER SECESSION

Die *wiener Secession* wird ihr neues Geschäftsjahr mit einer *Collectiv-Ausstellung* des Malers *Gustav Klimt* eröffnen. Während der Sommermonate, in denen keine Veranstaltungen stattfanden, wurde das Haus für diese Ausstellung hergerichtet; sie wird Anfang November eröffnet und bis Ende Dezember dauern. Im Hauptsaal werden die drei, für die Aula der wiener Universität bestimmten Deckenbilder *„Philosophie“*, *„Medizin“* und *„Jurisprudenz“* vereinigt sein. Die anderen Säle werden die neuen Gemälde Klimt's enthalten, figurale Kompositionen, Landschaften, Porträts und Zeichnungen.

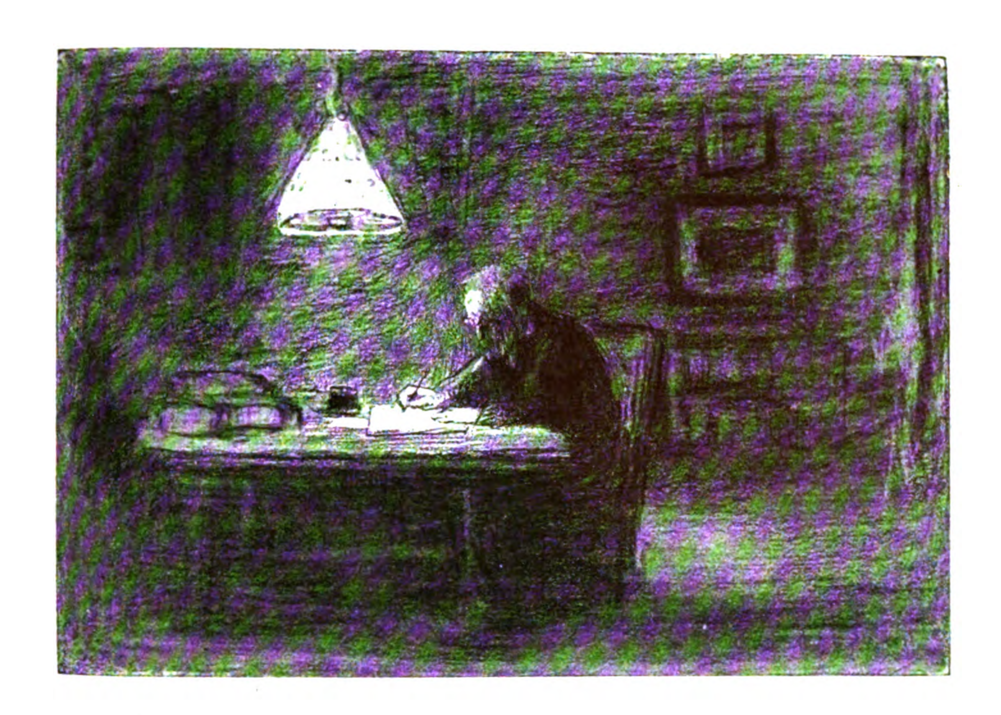
PARISER BERICHT

Die Ausstellungen sind noch nicht offen, alle Welt ist noch auf dem Lande, wir haben jetzt erst Sommer. Deshalb nur ein paar Notizen. Der Louvre hat ein gutes Jahr. 1884 hatte ein Sammler ein paar sehr schöne Bilder dem Theater vermacht mit der Einschränkung, dass seine Witwe zeitlebens die Nutzniessung haben sollte, die Witwe ist erst jetzt gestorben. Die Bilder sind seit kurzem in dem Saale des 19. Jahrhunderts ausgestellt; vor allem zwei schöne Delacroix, die Tiger und „Hamlet et le Fossoyeur“. Von Decamps „La Defaite des Cimbres“ und „Les Meers de Raue“ endlich ein Frauenporträt von Verspronck. — Haraucourt, der bisherige Direktor des Trocadéro-Museums ist ans Cluny berufen. Er verlässt das Museum in glänzender Verfassung. Da es wenig Deutsche kennen, zwei Worte darüber: Es ist eins der schönsten Werke Viollet le Duc's und sein letztes. Er starb kurz nachdem er dem Minister im Jahre 1879 den wohlgegliederten Rapport, der seine Vorschläge enthielt, überreicht hatte. Erst 1882 wurde das der vergleichenden Darstellung der Skulptur gewidmete Museum eröffnet. Sein Programm umfasst die Aufstellung vollendeter Gipsabgüsse von Architekturen und Skulpturen des In- und Auslandes. Es nimmt jetzt die beiden Flügel des Trocaderos ein und enthält in einer klassischen Anordnung, die weit alle anderen französischen Museen überragt, die besten namentlich französischen Werke, von Deutschland nur Einzelheiten, vor allem die wunderbare Epoche der französischen Gotik, die man hier wie in einem glänzenden Buche studieren und geniessen kann. Die Moderne schliesst bei Rude und Carpeaux. Die Besucher der Weltausstellung werden sich noch der sehr schönen Abgüsse buddhistischer Tempel und Details (zumal Angkor Vat) erinnern, die hier aufgestellt sind.

Bei Chaine und Simonson in der Rue Caumartin eine Ausstellung der herrlichen Photographien Druet's nach den Skulpturen von Rodin. Dieser Druet hat Rodin in einer Weise gesehen — übrigens hat es ihm der Meister persönlich beigebracht — die schlechterdings genial genannt werden kann. Wenn es nicht barbarisch klänge, müsste man fast sagen, dass man mit diesen Photographien Rodin erst in seiner ganzen Grösse, seiner souveränen Luftverteilung, kennen lernt.

Da hier von Reproduktionen die Rede ist, noch eine schöne Botschaft: die Zeitschrift L'Image wird wieder aufleben. L'Image war eine generöse und gleichzeitig dem Selbsterhaltungstrieb entsprungene Schöpfung des französischen Syndikats der Holzschneider. Roger Marx, Jules Rais und die Holzschneider Beltrand, Lepère und Ruffe waren ihre Redakteure, Floury verlegte die erste Nummer im Dezember 1896. Man brachte es mit grossen Opfern zu einem Jahrgang, ein dicker Band, der hunderte von Holzschnitten — neben manchem vortrefflichen Text enthielt. Daumier, Guys, Carrière, Puvis, Degas und viele andere wurden in einer unübertrefflichen Weise wiedergegeben. Jetzt hat sich das Syndikat entschlossen, den Kampf ums Dasein nochmals zu wagen. Man will bei derselben Gelegenheit versuchen, die Zeitschrift auch zu einer Heimatstelle für gewählte ausländische Kunst zu machen und denkt daran, auch ein paar hervorragende deutsche Namen in das Komitee zu wählen.

J. Meier-Graefe.



BÜCHERBESPRECHUNGEN

Maler-Aesthetik von Dr. Hermann Popp. Strassburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel). 1902.

Maler-Aesthetik in vielfacher Beziehung. Einmal sind es die Maler, die Künstler selbst, die zu Worte kommen. „Meine Aufgabe bestand darin, die Aeusserungen der Künstler über ihre Kunst, im gegebenen Falle über die Malerei, soweit sie in Biographien, Briefwechseln und von Künstlern selbst verfassten Schriften u. s. w. vorhanden sind, zu einem systematisch geordneten Ganzen zusammenzufassen.“ Zum Teil ist es eine Aesthetik für Maler in der ausführlichen Behandlung rein technischer Probleme. (Firniss u. Malmittel etc.). Und mit besonderer Wertschätzung des Malers, der künstlerischen Persönlichkeit. Das Kapitel „die psychologischen Bedingungen des künstlerischen Schaffens“ nimmt etwa den fünffachen Raum ein von dem Abschnitt über „die psychologischen Bedingungen des ästhetischen Gefallens.“ Diese Hochachtung vor der künstlerischen Arbeit, dieses Ausgehen vom Standpunkte der Maler verführt den Verfasser zu der bedenklichen und vielleicht kunstfeindlichen Ansicht von dem „Grundirrtum, der das Kunstwesen im Kunstprodukt und nicht im Kunstproduzierenden erblickt. Wenn wir nicht vermögen mit seinen Augen zu sehen, d. h. (?!) ihn selber im Kunstwerk erblicken, dann wird uns die Kunst überhaupt wenig bedeuten können.“ Im engeren Sinne ist diese Maler-Aesthetik eine Aesthetik des rein Malerischen, eine Ablehnung alles Stofflich-Anekdotisch-Poetischen gegenüber den rein optischen Werten, dem was die Künstler wollen und die Malerei allein zu leisten vermag. Und innerhalb der Malerei wiederum die Bevorzugung des Malerischen gegenüber dem Zeichnerischen. In diesen beiden letzten Gesichtspunkten wiederholt der Verfasser die in letzter Zeit so vielfach von Malern und Bildhauern ausgesprochenen Grundsätze und steht er unter dem Banne des Impressionismus. Von den beiden Möglichkeiten eine Aesthetik zu schreiben, indem der Verfasser entweder eine eigene persönliche Stellung zur Kunst den Lesern aufzunötigen vermag oder durch eine kunstvolle Systematik durch scharfe Einteilung und Begrenzung vorhandener Anschauungen und durch Abwägung und geschickte Gegenüberstellung eine geschlossene wissenschaftliche Ueberzeugung zu geben, ist Popp keine gelungen. Aus dem Prinzip heraus, möglichst vollständig alle Maler zu Worte kommen zu lassen, lässt er Widersprüche nebeneinander stehen und wiederholt sich mehr als nötig. Das Buch will benutzt aber nicht gelesen sein. Eine in Anmerkungen niedergelegte reiche Kunstlitteratur und ein Register der zitierten Künstler machen das Buch brauchbar.

Richard Hamann.

AUS ZEITSCHRIFTEN

In den *Rheinlanden* setzt Adolf Frey seine Böcklinstudien fort. Er berührt das Verhältnis, das sich zwischen Böcklin und Gottfried Keller entspann. »Es war zuerst, erzählt er, nur von Seiten Böcklins eine unbedingte Verehrung vorhanden. Keller hingegen „steckte noch

ordentlich in den Erinnerungen und Anschauungen eines münchener Landschafters von anno dazumal.“

Eine Beschreibung Kellers wird mitgeteilt, die er von einem bekannten Bilde Böcklins giebt und die er mit den Worten einleitet: eine schimmernde Seifenblase der Phantasie, die vor unsern Augen in das Element zu zerfliessen droht, aus welchem sie sich gebildet hat. Bei der Beschreibung selbst kann freilich Keller seiner Freude am Kunstwerk schon keine Zügel mehr anlegen.

Keller sah damals auch Böcklins „Landschaft mit maurischen Reitern“, die nach Rudolf Kollers Zeugnis keinen Eindruck auf ihn machte und von Böcklins herrlichem „Frühlingserwachen“ im züricher „Künstlergütle“ urteilte er mit Bezug auf die auffallende Länge der weiblichen Figuren: „Ja, das kommt von seiner Originalitätssucht.“

Im Jahre 1885 an einem Sonnabend stellte sich Böcklin auf der „Meise“ in Zürich ein, wo er hoffen durfte, den berühmten züricher Staatsschreiber kennen zu lernen.

Nach einigen weiteren Begegnungen und Besuchen im Atelier war Keller von Liebe für den Menschen, von Bewunderung für den Maler erfüllt. Keller war glücklich, den lang gehegten Wunsch nach dem Umgang mit einem schöpferischen Genius erfüllt zu sehen, der ihm den Lebensabend erhellte.

In Böcklin lebte ein so merkwürdiger Enthusiasmus für Keller, dass er die Behauptung wagte, wenn Keller die Technik erlernt hätte, so würde er so gross als Maler wie als Dichter geworden sein.

Doch konnte Keller selbst seinem Freunde Böcklin gegenüber kein Stück seines stolzen Unabhängigkeitsgefühls fahren lassen. Er übte über ihn eine Art Tyrannis, ohne es zu wissen. Waren die beiden in einem Wirtshause angelangt, so „konnte es etwa geschehen, dass Böcklin den Arm ausstreckte, mit Daumen und Zeigefinger dem Dichter den grossen weichen schwarzen Filzhut, den er vorn oben anfasste, vom Kopfe abhob, ihm Stock oder Schirm ins Gestell stellte und ihn vorsichtig aus dem Überzieher schälte. Doch sah er sich mit solchen Gefälligkeiten klüglich vor, je nach dem dichterlichen Launenwetterglas.“

Der getreue Böcklin harrte im Wirtshause zur „Meise“ regelmässig bei Keller aus, „denn das war eine ausgemachte Sache, dass er seinen Freund nach Hause brachte. Er fasste ihn unter den Arm und steuerte mit ihm Kellers Wohnung zu wie ein staatsmässiges Orlogschiff mit einem Brander, aus dem jeden Augenblick die zornigen Weingeister in die Lüfte prasseln konnten. Langsam, langsam und mit manchem Halt, nach dem Bedürfnis des dichterlichen Gangwerkes, ging es den menschenleeren „Zeltweg“ hinaus. Am nächsten Tage klagte dann wohl Böcklin, der sich nur bei entschiedener Kälte zu einem Überzieher bequemte, er habe gestern abend wieder elend gefroren, weil der Verfasser der „Leute von Seldwyla“ nicht vom Flecke gerückt sei.“

Böcklin übernahm auch die Antipathien seines Freundes. Dieser konnte bekanntlich Konrad Ferdinand Meyer nicht leiden. Ein gemeinsamer Bekannter hatte es einst so eingerichtet, dass Böcklin und Konrad Ferdinand Meyer im Konzert nebeneinander sassen. Er stellte sie vor. Meyer wandte sich lebhaft Böcklin zu, gab seiner Verehrung Ausdruck und berichtete, wie tröstlich ihm während seiner nunmehr überstandenen Krankheit die über seinem Bette hängende Toteninsel gewesen sei. Böcklin konnte absolut keine Erwiderung finden. Der gemeinsame Freund stiess ihn an und da sagte er, indem er den Kneifer von der Nase nahm, langsam: „Leben Sie auch in Zürich?“ Böcklin versicherte später, alles Kränkende habe ihm völlig fern gelegen.

Zu Böcklins sechzigstem Geburtstag stellte sich in dem mit grünen Pflanzen geschmückten Gesellschaftsraum Keller mit folgendem Gedichte als dem edelsten Angebinde ein:

Seit du bei uns eingezogen
Und dein leichtes Haus gebaut,
Schauen wir der Iris Bogen,
Wenn der hellste Himmel blaut.

Sehn die Fülle der Gesichte
Dich im Reigentanz umziehn,
Sehn, wie Knospen, Blüten, Früchte
Rastlos deiner Hand entfliehn.

Heute rauscht ein leises Wehen,
Lausche nicht zu lang, o Mann!
Um Entstehen und Vergehen
Fange nicht zu zählen an!

Wie dir täglich hat gegoren
In der Seele neuer Wein,
Also sollst du neugeboren
Selber jeden Morgen sein!

Und erst spät mag es geschehen,
Dass es fern herüberhallt:
„Seht, auf jenen grünen Höhen
Hat der Meister einst gemalt!

Starken Herzens, stillen Blickes
Teilt er Licht und Schatten aus —
Meister jeglichen Geschickes,
Schloss gelassen er das Haus!“

Zürich am 16. Oktober 1887,
Dienstagsgesellschaft.

Es liegt etwas von der Stimmung des Turmwächters aus dem zweiten Teile Faust in diesen schönen Strophen.

Der Schreiber dieser Zeilen erinnert sich ganz deutlich, wie er im Jahre 1887 bei Gottfried Keller in der „Meise“ sass und wie ihm Gottfried Keller das Bild Böcklins, das jetzt in der Nationalgalerie ist, die Trauer der Maria, mit solcher Eindringlichkeit schilderte, dass es vor ihm zu entstehen schien. H.

ZWEITER JAHRGANG, ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. SEPTEMBER, AUSGABE AM 30. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREI
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG.

Jahrgang II

Heft II



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

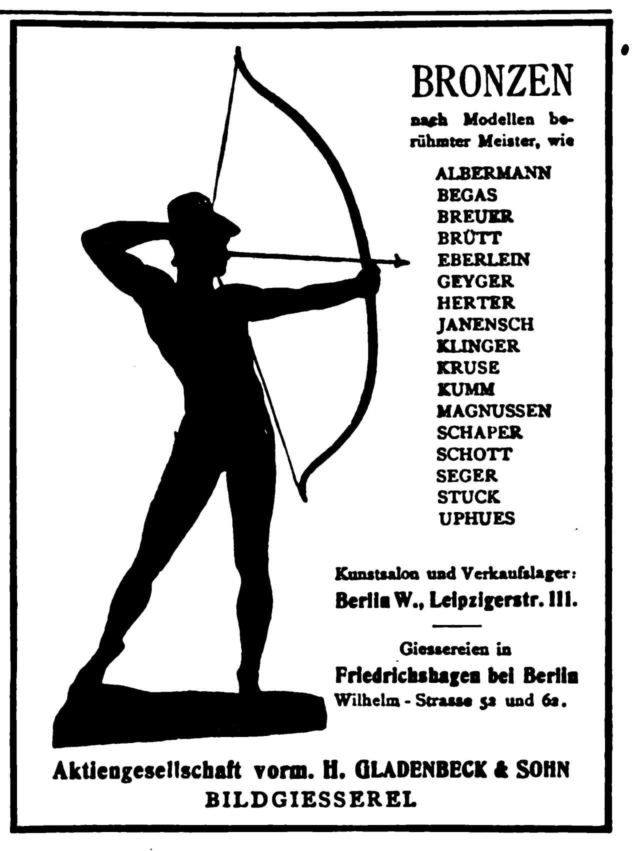
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT II

AUFSÄTZE

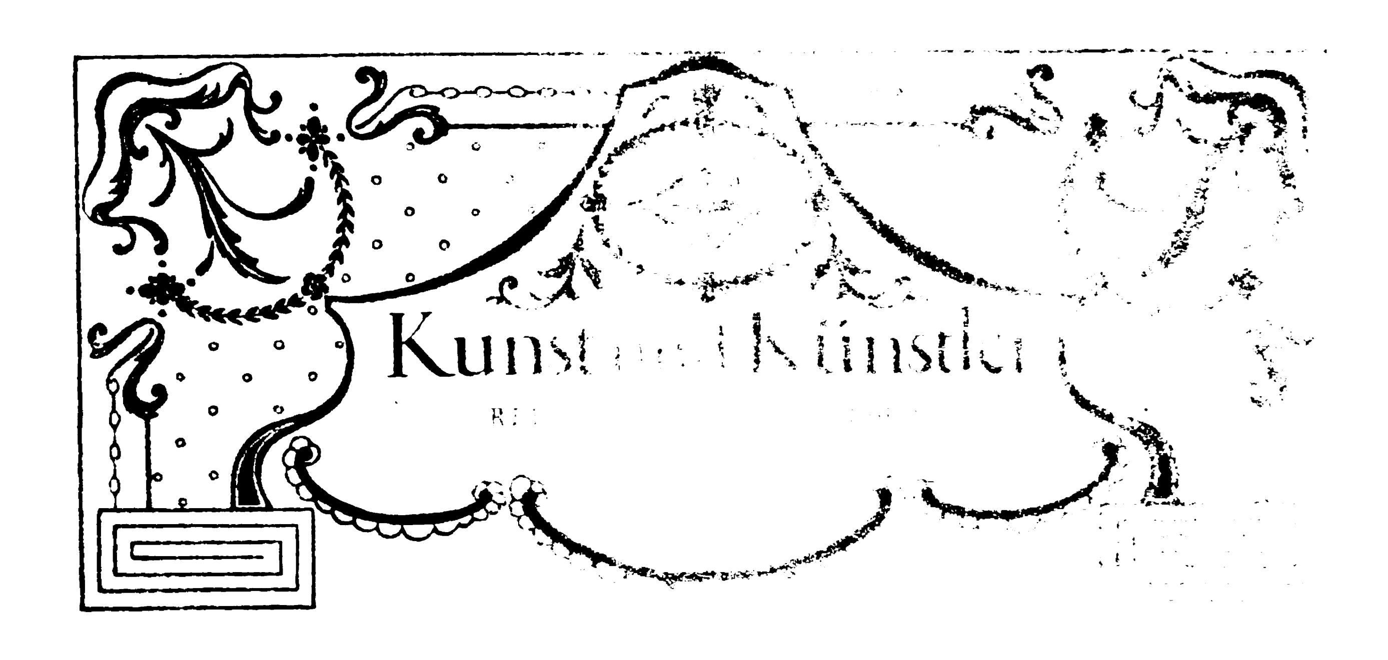
ABBILDUNGEN







CONSTANTIN SOMOFF SELBSTPORTRÄT (AQUARELL)



DIE „Tanag[illegible]
zeln ganz [illegible]
Kunst des [illegible]
hunderts. [illegible]
Kunst des [illegible]
Vorausse[illegible]
konnte de[illegible]
zu einer [illegible]
und Ver[illegible]
künstleri[illegible]
[illegible] Anstoss geben, [illegible]
[illegible]lliger Anmut in fein[illegible]
[illegible] Kleinen in den durch [illegible]
[illegible] Materials und de[illegible]
[illegible] erreichbar war. [illegible]
[illegible] winzigsten Massstab [illegible]
[illegible]chen Statuetten dur[illegible]
[illegible] Höhe gebildet. Bei kein[illegible]
[illegible] Eindruck, dass die K[illegible]
[illegible]ng in grösseren Verhält[illegible]
[illegible] sind von geschlossene[illegible]
[illegible]graziös im Entwurf wie in [illegible]
[illegible]zelheiten sorgfältigen [illegible]



CONSTANTIN SOMOFF SELBSTPORTRÄT (AQUARELL)



TANAGRA

VON

FRANZ WINTER

(SCHLUSS)



DIE „Tanagrafiguren“ wurzeln ganz in der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts. Sie haben die Kunst des Praxiteles zur Voraussetzung. Und diese konnte der Kleinplastik zu einer deren Wesen und Vermögen gemässen künstlerischen Betätigung den befruchtenden Anstoss geben, weil ihr Ziel, die Darstellung gefälliger Anmut in feinster Form, auch der Arbeit im Kleinen in den durch die bescheideneren Mittel des Materials und der Technik gewiesenen Grenzen erreichbar war. Die Erotenfigürchen sind im winzigsten Massstab ausgeführt, die schönen weiblichen Statuetten durchweg nicht über 0,30 Meter Höhe gebildet. Bei keiner von ihnen hat man den Eindruck, dass die Komposition für eine Ausführung in grösseren Verhältnissen erfunden wäre. Sie sind von geschlossener einheitlicher Wirkung, so graziös im Entwurf wie in der bis in die kleinsten Einzelheiten sorgfältigen Durchführung, die nach dem Ausdrücken aus der Form noch durch ein Nacharbeiten mit dem Modellierstäbchen verfeinert ist und durch die mit zarten bunten Farben aufgetragene Bemalung ihre letzte Vollendung erhalten hat. Vielfach sind auch einzelne Teile, wie Köpfe und Arme, aus besonderen Formen hergestellt und nachträglich angesetzt. Selten sind, wie das bei der in Massenbetrieb verfertigten Mittelware regelmässig der Fall ist, mehrere völlig gleichartige Exemplare aus ein und derselben Form vorhanden. Jedes einzelne Stück ist ein besonderes kleines Kunstwerk für sich.

So lassen sie sich den Porzellanfiguren des achtzehnten Jahrhunderts vergleichen, an die zu erinnern ja überhaupt nahe liegt. Es finden sich manche verwandte Züge. Auch hier sind Darstellungen des Lebens gegeben, aber diese spiegeln freilich nicht so allgemein, wie die Terrakotten, die Sitten und die Stimmung der Zeit wieder. In den fürstlichen Fabriken zunächst für den Bedarf und den Glanz der Höfe hergestellt schildern die Porzellanfiguren mehr das Leben der höfischen Gesellschaftskreise. Da das Material selbst als Kostbarkeit



FIG. 6

geschätzt wurde, ist das Porzellan als Luxusware hergestellt und hervorragende künstlerische Kräfte wurden zu seiner Bearbeitung herangezogen. Eine so vornehme Stellung hat die antike Keramik nie gehabt. Sie hat immer für den Bedarf des Volkes gearbeitet und ist im eigentlichen Sinne Volkskunst gewesen. Sie hat auch mit ihren feinsten Erzeugnissen nur den nach und nach gesteigerten allgemeinen Ansprüchen genügt. Dem steht nicht entgegen, dass in den Terrakottenfabriken neben den künstlerisch vollendeten Statuetten nach wie vor gewöhnliche Ware für den billigsten Bedarf hergestellt ist. In tanagraischen Gräbern des vierten Jahrhunderts sind auch solche geringe Figuren in Menge gefunden, die wie die älteren Stücke dutzendweise aus den Formen gefertigt und unretouchiert und flüchtig bemalt auf den Markt gebracht sind. Hinter der groben Arbeit verbirgt sich bei vielen ein Modell von grosser Schönheit, wofür die Fig. 11 abgebildete Tänzerin, ein Einzelstück aus einer langen Typenreihe, ein gutes Beispiel liefert.

Als Luxusartikel, wie die Porzellanfiguren, konnten die Terrakotten schon wegen des geringwertigen Materiales nicht gelten. Wohl sind sie, wie wir vor kurzem durch die Ausgrabungen des berliner Museums in Priene erfahren haben, in hellenistischer Zeit als Schmuck der Wohnzimmer im Hause wie Nippsachen verwendet. Möglich, dass auch die Tanagrafiguren, von denen manche so aussehen, als könnten sie losgelöste Teile von Gruppenkompositionen sein, schon ähnlichen Zwecken gedient haben. Wir wissen es nicht. Aber der grösseren Menge nach sind sie ohne Zweifel, wie die älteren Terrakotten, als Votive und zwar vorwiegend als Votive für die Gräber gearbeitet.

Diese Beziehung ist oft auch in den Darstellungen selbst deutlich erkennbar. Wir treffen auf den Reliefs der attischen Grabsteine viele von den Typen der Terrakotten wieder. Da sind dieselben Frauen und Mädchen und männlichen Figuren, wie Bilder von Jünglingen und Knaben, die auch unter den Terrakotten nicht fehlen. Sie sind einzeln dargestellt oder in Gruppen vereinigt. Selten äussert sich die Trauer in heftigen Accenten, eine stimmungsvolle Ruhe liegt über die Bilder ausgebreitet, in mildem Sehnen schauen die Gestalten ins Weite. So sehen wir auch in der Fig. 10 abgebildeten Terrakotta eine Frau, tief verhüllt, in lautlose Trauer versunken. Der Sarkophag der Klagefrauen, eins der schönsten Stücke des grossen, dem konstantinopler Museum gehörigen Fundes von Saida, ist ringsum mit den Figuren einzeln zwischen Säulen gestellter Frauen geschmückt, die in trauernder Haltung still vor sich hinblickend dastehen. Sie kehren in den Gruppen der Grabreliefs und in den Einzelfiguren der Terrakotten wieder. Aber auch Szenen voll heiterer Anmut und Repräsentationsbilder stattlicher Frauen sind auf den Grabsteinen dargestellt, sie hielten in freundlichen treuen Zügen das Bild der verlorenen Jugend, der verlorenen Schönheit fest und so konnten die Schilderungen frohen Lebens, wie sie uns aus den meisten Figuren der Tanagraeerinnen entgegenblicken, auch die Verstorbenen selbst mit in das Grab begleiten.

*

Abseit von den übrigen Typen der Terrakotten stehen als besondere Gruppe die Darstellungen komischer und karikierter Figuren. Ich habe sie bisher unerwähnt gelassen, um ihnen hier zum Schluss ein eigenes kleines Kapitel zu widmen. Als Werke von künstlerisch wie kulturgeschichtlich



FIG. 7



FIG. 8



FIG. 9



FIG. 10

höchstem Interesse hätten sie auf eine eingehendere Behandlung Anspruch. Was wir über antike Karikatur wissen, verdanken wir ganz vorwiegend den Erzeugnissen der Töpferwerkstätten, den Bildern auf den bemalten Vasen und den Thonfigürchen. Diese bildliche Ueberlieferung, die die Witzlitteratur des Altertums auf das glücklichste ergänzt, ist so umfassend und zusammenhängend, dass sie uns in die Lage setzt, die Entwickelung der antiken Karikatur von Anfang bis zu Ende zu übersehen. Ihre Geschichte zu schreiben, ist heute eine lösbare Aufgabe, und es würde sich schon lohnen, sie einmal in Angriff zu nehmen.

Wir können verschiedene Arten komischer Darstellungen unterscheiden. Eine grosse Gruppe, die auch in der altertümlichen Kunst schon reichlich vertreten ist, bilden die Darstellungen aus dionysischem Kreise, Silene, Satyrn und mit ihnen verbunden zwerghafte dämonenartige Gestalten orientalischer Abkunft. Von diesen eng mit dem Kultus zusammenhängenden Darstellungen hat die Karikatur ihren Ausgang genommen. Sie ist von den Vasenmalern auch in der archaischen Periode schon auf die Schilderungen des wirklichen Lebens übertragen worden. Dagegen blieb die Terrakottaplastik, die anfangs, wie wir sahen, weniger frei in der Auswahl der Stoffe war, zunächst zurück und beschränkte sich im wesentlichen auf jene



FIG. 11



FIG. 12. VERGLEICHE DIE ENTGEGENGESETZTE ABBILDUNG IM VORIGEN HEFT

komischen Typen religiöser Art; aber sie trat aus der Beschränkung heraus, als die Karikatur durch die Komödie des Aristophanes gegen Ende des fünften Jahrhunderts allgemein populär wurde. Von dieser sind die stärksten Anregungen auf die Kleinkunst ausgegangen.

Die Komödie hat ihren Spott über alles ergossen und auch vor den Göttern nicht Halt gemacht. Darin ist ihr die Kleinkunst gefolgt. Den im feierlichen Stil Phidias'scher Götterdarstellung ausgeführten Thonfiguren (vgl. Fig. 1) stehen, aus denselben Werkstätten hervorgegangen, Bilder zur Seite, in denen das Göttliche mit der gewagtesten Keckheit lächerlich gemacht ist. Ein übermütiges Stück dieser Art ist die Fig. 14 abgebildete Gruppe, eine Darstellung des Dionysos, wie er auf einen kleinen Satyr sich stützend trunken dahinschwankt. Die Komposition kehrt noch einmal auf einem Vasenbilde derselben Zeit wieder. Sie geht also auf eine vermutlich der grösseren Malerei angehörige Vorlage zurück und in dieser war sie, wie das Vasenbild zeigt, viel massvoller ausgeführt. Die anstössigen Derbheiten, das roh vulgäre und übertrieben Karikierende hat erst der Verfertiger der Terrakotte aus dem Eigenen hinzugethan.

Diesen groben Ton finden wir in einer ganzen Reihe von ähnlichen Figuren angeschlagen, die grösstenteils religiöse Stoffe behandeln und vielfach direkte Uebertragungen ernster Bilder ins Lächerliche sind. So haben wir in Terrakotta den Typus des stehenden Jünglings und seine Karikatur, diese meist als Leierspieler, wie der Apoll in der schönen Bronzestatue von Pompeji, nebeneinander. Das ärgste von Spötterei solcher Art ist aber wohl in zwei dem berliner Museum gehörigen Thonfigürchen hässlicher nackter Weiber geleistet, die Geräte auf dem Kopfe tragen: Parodien auf die im Tempeldienst thätigen Frauen und Mädchen, in deren Darstellung auf dem Relief des Parthenonfrieses und an der Korenhalle des Erechtheions die Künstler des Phidias'schen Kreises den edelsten Typus weiblicher Zucht und Sitte geschaffen hatten. Es muss ja auch alte und hässliche unter den Tempeldienerinnen gegeben haben und grade damals hatte einer der grösseren Künstler, der Bildhauer Demetrios, eine betagte Athenapriesterin in einer Statue wirklich als Alte dargestellt. Die Kunst dieses Meisters, der in der mit „edler Einfalt und stiller Grösse" übersättigten Zeit den Schritt in den rücksichtlosen Realismus wagte, wird auf die gleichzeitig hervorbrechende Entwicklung der Karikatur in der Terrakottaplastik kaum ohne Einfluss gewesen sein. Da er das Ungewöhnliche und für hässlich Geltende von der künstlerischen Wiedergabe nicht ausschloss, konnte seine Darstellungsweise, von der wir leider nur aus litterarischer Ueberlieferung wissen, zu der Karikatur hinüberleiten. Denn deren Ausdrucksmittel bestanden auf dieser Stufe im Hervorkehren alles von der geltenden Schönheitsnorm in Verhältnissen und Formen Abweichenden, und durch übertreibende Darstellung der Einzelheiten wurde die komische Wirkung erreicht. Der dicke Bauch spielt eine Hauptrolle. Auch ein Buckel wird gern dargestellt. Der Kopf ist meist übergross gebildet und die einzelnen Teile des Gesichtes werden zur Unförmlichkeit entstellt. Eine klumpige Nase, ein breiter Mund mit dicken Lippen, ein ungeheures, häufig spitz vortretendes Kinn, das sind die gewöhnlichen Züge in diesen Bildern, die Karikaturen lediglich der körperlichen Form sind. Das

Seelische und Geistige spielt noch keine Rolle, auf seine Darstellbarkeit hatte auch die grosse Kunst grade damals erst begonnen aufmerksam zu werden.

Mit derselben Art von Komik wirkte der szenische Apparat der Lustspielbühne dieser Zeit. Die Masken und Kostüme leisteten in Derbheit das Erdenklichste und blieben in dieser Beziehung hinter dem gepfefferten Witz der Dichtung selbst nicht zurück. Wir kennen sie wieder am besten aus den Terrakotten. Die Reihe der Bilder beginnt mit gröberen Stücken und setzt sich fort in besonders sorgfältig und fein ausgeführten Figuren, die fast überall, wohin attische Ware gelangt ist, namentlich zahlreich aber in den tanagraeischen Gräbern vertreten sind und hier die zierlichen Mädchen- und Erotenfiguren als künstlerisch gleichwertige Arbeiten begleiten.

Aber sie sind diesen in der Auffassung nicht mehr entsprechend. Die derbe Komik, die sich in ihnen auslebt, vertrug sich nich mehr mit der



FIG. 13



FIG. 14



FIG. 15

milderen Sitte des vierten Jahrhunderts und an ihre Stelle begann eine feinere, mehr humoristische Art der Darstellung zu treten, die aus der Wirklichkeit nicht das Auffallende und Ungewöhnliche aufsuchte und die übertrieben krassen Züge der Wiedergabe verschmähte.

Mit dem Aufgeben des Alten ging viel Grobheit, aber auch viel Kraft und Urwüchsigkeit dahin. Es verschwanden nun auch die Spottbilder auf religiösem Gebiet, wie dieses ja auch als Gegenstand ernsthafter Behandlung in der Kleinkunst dieser Epoche zurücktrat. Um so lebhafter wandte sich die Darstellung dem häuslichen Leben zu und fand hier günstigen und reichlichen Stoff für eine harmlos heitere Behandlung, wie sie im Sinne der Zeit lag, die alle Heftigkeit, alles Gewaltsame und Verletzende von sich hielt. Die Gruppe Fig. 15 ist ein gutes Beispiel dieser nun nach der gemütlichen Seite ausgebildeten Behandlung des komischen Stoffes: ein alter Pädagoge bringt seine beiden Zöglinge zur Schule; die sind verschieden geartet, der eine, ein braver Junge, geht ordentlich und adrett seinen Weg, der andere hat sich irgend eine Neckerei erlaubt und wird dafür von dem Alten am Ohr gezogen.

Aehnliches bieten die tanagraeischen Gräber mehr. Es sind liebenswürdige Stimmungsbilder aus der Gesellschaft und als solche führen sie uns hinüber zu den Darstellungen aus der neueren attischen Komödie, die gleich geartet sind, der für empfindsame Gemüter berechneten Komik der Dichtung gemäss. Wie diese das Anstössige nicht mehr offen ausspricht, so ist auch aus dem szenischen Apparate

alles Derbe und Bedenkliche, auch alles, was über die normale Wirklichkeit hinausginge, verschwunden. Aber unter den Tanagraterrakotten sind Schauspielerfiguren dieses jüngeren Typus schon nicht mehr vertreten, der beste Beweis (wenn es dessen bedürfte), dass die Ueberlieferung, die uns Tanagra bietet, mit dem vierten Jahrhundert abgeschlossen ist. Sie findet ihre Fortsetzung in den hellenistischen Terrakotten der kleinasiatischen Fundorte.

Welche Fülle des wertvollsten Materiales grade für die weitere Geschichte der Karikatur diese bieten, wie wesentlich neue Züge der Entwicklung nach der Seite geistreicher Charakterzeichnung und nach der Seite witziger und auf anatomischer Kenntnis beruhender Darstellung körperlicher Abnormitäten sie dem älteren einfacheren Bilde hinzufügen, dem nachzugehen, würde über den Rahmen unseres Themas hinausführen. Wir wollten es uns aber nicht versagen, hier wenigstens einige Proben aus dieser jüngeren Periode in Abbildungen nach Exemplaren, die aus der reichen Sammlung des berliner Museums ausgewählt sind, mitzuteilen.



RHEIN-REISE

VON

JAN VETH

II.*



AUT einer im 17. Jahrhundert aufgezeichneten Ueberlieferung erwähnt Albrecht Dürer, Köln auf seiner Reise nach den Niederlanden berührend, mit grossem Entzücken Meister Stephans Altarbild. Dem Gemälde von Lochner, so soll er an die Bürgermeister, die ihn herumführten, gesagt haben, hat Köln mehr Ruhm zu verdanken als allem Andern, was man ihm sonst zeigte, zusammen.

Ganz authentisch scheint die Geschichte nicht zu sein und das kontobuchartige Reisejournal, das uns von Dürers eigener Hand aufbewahrt blieb, meldet nur trocken hin: Item hab' zwei weiss Pfennig geben von der taffel aufzusperren, die maister Steffan in Cöln gemacht hat, — und trotzdem liegt in dieser Legende ein tiefer Sinn, und ist es von mehr als nur historischem Wert, sich den grossen Renaissancisten in demütiger Bewunderung vorstellen zu können vor jenem jungfräulichen Werk, aus welchem die fromme Phantasie des deutschen Stammes am allerunverdorbensten leuchtet.

Es ist klar, das kölner Dombild kann sich nicht eines absoluten Linienwohlklanges rühmen und veranschaulicht wenig von jener elastischen Organisation der Menschenformen, der Dürer einen guten Teil seines Genies gewidmet hatte. In so weit er nach bewusstem Positivismus strebte, gab es hier wenig Genuss. Thatsächliche Unbeholfenheit in der Gruppierung und bei feinem Sinn für klare Farben doch kaum Kenntnis der Farbenordnung. Der teilweise vergoldete Grund weist übrigens auf einen noch nicht ganz reifen Begriff vom Malerischen hin. Und doch, welche getragene Innigkeit liegt in diesem ganzen Triptychon, welche Unschuldsmajestät in der unter dem Gewicht ihrer Krone errötend niederblickenden Mutter, welche göttliche Anmut in den schüchternen Schultern, welche reine Schönheit in der weissen linken Hand, die den rosigen Kinderfuss jenes Christus anfasst, dessen alabasternen Körper ihre zarte Rechte kaum zu drücken wagt, da Maria begreift, dass sie den allerköstlichsten Schatz auf ihrem Schosse trägt.

Zweifelsohne glänzt die blühende von einem Ring himmlischer Seraphinen wie von einem Kranz farbenleuchtender Blumen umgebene Madonna in der Rosenlaube dort in dem Museum in noch anziehenderer Lieblichkeit, und ist die stehende Madonna mit dem Veilchen aus der erzbischöflichen Sammlung in ihrer minnigen Grazie von noch zarterem Duft, — und nichts destoweniger ist das Dombild unter allen Lochner mit Wahrscheinlichkeit zugeschriebenen Werken das vom grössten künstlerischen Wert. Es bedeutet in der Kunst Meister Stephans dasselbe wie das Lamm Gottes in der Kunst der van Eycks. Das was die von Joost Vydt gestiftete Kapelle zu Gent für die vlandrische Kunst jener Tage ist, giebt uns die Agnes-Kapelle des kölner Doms für die kölnische Malerei.

Und ist nicht ausserdem etwas in Stephan Lochners Bedeutung, was uns an jene der van Eycks erinnert?

Das Lamm Gottes? Wir wissen, wie es einem Holländer, der selbst bei Dürer in die Lehre gegangen war, beim Anblick des genter Altarbildes zu Mute wurde. Es war derselbe, der nach dem Ausspruch seines Bewunderers van Mander uns Niederländern aus Italien das Wesen der besten Weise oder Gestalt unserer Künste brachte und vor Augen stellte. Aber als Scorel zu Jahren gekommen und

* I. siehe Heft 10, Jahrgang I.

als hohe Autorität in Sachen der Malerei geltend, vom Kapitel von Sint Baafs mit einem aus Brügge zusammen nach Gent gerufen wurde, um das Agnus Dei abzuputzen, versetzte der Anblick des herrlichen Werkes der van Eycks beide Männer in solches Entzücken, dass sie das Bild auf vielen Stellen küssten.

Der Polyhistor Scorel, der durch Deutschland, Oesterreich und Italien bis Jerusalem gereist war, um alles, was die Kulturkünste erzeugt hatten, kennen zu lernen, musste dicht bei sich zu Hause ein mehr als ein Jahrhundert altes Meisterwerk antreffen, das so zu sagen in seiner Muttersprache gemalt war, und diese Offenbarung war es, die ihn so demütig stimmte.

Und nun gehört es sich sicher nicht, Jan van Scorel in eine Reihe mit Albrecht Dürer zu stellen, aber denkt man sich nicht doch diesen viel grösseren Sucher nach dem Unbekannten bei Stephans Triptychon in einer ähnlichen Rührung wie die, welche vor dem Lamme Gottes seinen niederländischen Schüler ergriff?

Diese Männer der Renaissance waren sicher ihren Vorgängern in Können und Wissen weit voraus. Aber hat die italienische Kultur, die sie sich doch eigentlich als die allein seligmachende vorstellten, ihnen, verschiedenen Blutes wie sie waren, irgend etwas geben können, das an Tiefe der Rührung das Nationale aufwog?



STEPHAN LOCHNER, KÖLNER DOMBILD

Die alte deutsche Malerei hat der römisch-klassischen Ueberlieferung fast entfernter als irgend eine andere gestanden. Das Wesentliche an ihr war eine freilich vom ganzen Altertum nicht begriffene Gemütsart, und selbst ihr Byzantinismus hatte gleich eine eigene weichere Sprache. Sicher, Alt-Köln hatte Beziehungen zu Konstantinopel, aber die Rheinlande waren in der Kunst niemals eine byzantinische Provinz gewesen. Was hier zum Malen drängte, war wenigstens eigenes Leben. Selbst innigere Verbindung mit



STEPHAN LOCHNER, MADONNA IN DER ROSENLAUBE

architektonischen oder Verzierungskünsten ist kaum wahrzunehmen. Keine Malerei hat aber jemals und zwar ganz ihre eigenen Pfade verfolgend dem Ausdruck des Innerlichen zielbewusster nachgestrebt und dabei gerade doch durch die ängstlichste Anlehnung an den äusserlichen Charakter der Dinge das Hässliche mit in den Kauf genommen. Denn die peinliche Pietät im Ausgraben des äusserlichen Wesens bedeutete für sie nur das Hindurchdringen zu der dahinter gelegenen Mysterie. Die Natur war ihnen vielleicht gleichgültig, aber beim natürlichen Ausschmücken ihrer Traumbilder haben die alten Kölner sich mit einer Innigkeit in diese hineinversenkt, die alle Kunst beschämt.

Stephan Lochner, der grösste unter ihnen, war der nach Köln gekommene Süddeutsche, der dort die Tradition des lieblichen Meister Wilhelms fand und dabei, obgleich erst in reiferem Alter, unter den hauptsächlich technischen Einfluss der verwandten vlämischen Künstler kam. Aber bei seinen harmlosen Visionen, in welchen die Heiligen in der Schärfe der Wirklichkeit erscheinen, denkt man an die Kunst der Ausführung nicht, sondern allein an Gnade.

Die Kunst konnte nach ihm reicher und ästhetischer werden, von männlicherem Gefühl und gestählteren Mitteln, aber an Tiefe der Empfindung kann Deutschland nach Stephan nicht weiter gehen. Der grosse Forscher, der mit seiner prächtigen Treuherzigkeit dem Suchen nach vollkommeneren

Formen so viel Adel verliehen hatte, muss edelmütig gerührt beim Anblick dieses in deutscher Landessprache gemalten Wunderwerks gestanden haben. —

Albrecht Dürer vor Stephans Altarbild: es war der Kämpfer für das Bewusste, ehrfurchtsvoll sein Haupt beugend vor der preisgegebenen Schönheit der kindlichen Anbetung. —

FRIEDRICH LIPPMANN

VON

JARO SPRINGER



M 2. Oktober ist der Direktor des Königlichen Kupferstichkabinets, GeheimerRegierungsrat Dr. Friedrich Lippmann gestorben. Wenige Tage vor seinem 64. Geburtstage ist er einem argen Herzleiden erlegen, das den bis dahin stets Gesunden nur ein Vierteljahr lang gequält hat. Wenn bei diesem Todesfall von Unersetzlichkeit gesprochen wird, so ist es nicht die übliche Nachrede und anders gilt das Wort als es beim Gedenken schliesslich jedes Tüchtigen gebraucht wird, der pflichtmässig und mit Eifer seines Amtes gewaltet hat. Es ist wahrhaftig so: für das berliner Kupferstichkabinet ist Friedrich Lippmann ganz unersetzlich.

Lippmann entstammt einer wohlhabenden Familie Prags, die im Vordergrund des geschäftlichen und geistigen Lebens der böhmischen Hauptstadt stand. Wer die erste Jugend in Prag verbringt, gewinnt in der malerischsten Stadt dieseits der Alpen frühzeitig künstlerische Eindrücke. Der Name Dürer wird bald geläufig, dessen berühmte in Venedig geschaffene Altartafel, das Rosenkranzfest, sich seit Kaiser Rudolfs II. Zeit in Prag befindet. Schon in seinen jungen grünen Jahren sammelte Lippmann, das erzählte er gern, Kupferstiche von Dürer, späte mässige Abdrücke, darunter auch wohl Kopien von Sadeler, die im damaligen prager Kleinhandel für wenige Kreuzer zu haben waren. Lippmann war Zögling eines von Jesuiten geleiteten Gymnasiums seiner Vaterstadt. Das gab ihm im späteren Leben Gelegenheit zu mancher launigen Bemerkung, die er in seiner frischen humorvollen Art vorbrachte, an der wir so oft unsere herzliche Freude hatten. Vom weiteren Studiengang ist wenig bekannt geworden, die übliche und regelmässige war es wohl nicht. Jedenfalls hat er frühzeitig und gründlich das Ausland kennen gelernt, Italien, Frankreich und vor allen Dingen England, das er sehr liebte und für dessen gesellschaftliche und politische Zustände er stets grosse Bewunderung äusserte. Der tüchtige und praktische Zug des englischen Volkes musste ihm sympathisch sein, da seine eigene Veranlagung sich nach der Richtung dieser Eigenschaften besonders entwickelt hatte. Seine Freude am Sammeln alter Kunst wächst während der Reisejahre und vervollkommnet sich naturgemäss im Auswählen bester Stücke, die erst den Besitzer zufrieden stellen. Er sammelt jetzt illustrierte Bücher, vornehmlich Holzschnittbücher des 15. und 16. Jahrhunderts. Am alten wohl erhaltenen Buch hatte er starke Freude, da es ja mehr als Kunstwerke anderer Art den Reiz unverwischten Altertums ausüben kann. Die Vorliebe für Holzschnittbücher und überhaupt für Holzschnitte blieb ihm Zeit seines Lebens und kam der ihm unterstellten staatlichen Sammlung aufs Beste zu statten. Jene schöne Sammlung illustrierter Bücher wurde nach Antritt seines berliner Amtes Eigentum des Kupferstichkabinets. Bevor er aber nach Preussen kam, war Lippmann Beamter des österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, an dem er mehrere Jahre zusammen mit Rudolf von Eitelberber, Bruno Bucher und Jacob von Falke wirkte. Im Jahre 1876 wurde Lippmann Direktor des Kupferstichkabinets, dem er dann 27 Jahre lang vorgestanden hat. Wer die Ehre hatte durch lange Zeit unter ihm zu arbeiten, konnte allein die Kenntnis davon gewinnen, dass Lippmanns ganzes Denken und Sorgen seinem Kabinet galt, mit dem sich persönlich zu identifizieren sein allerbestes Recht war. Lippmanns Berufung an die berliner Museen fällt in den Beginn der Epoche des Ausbaus der staatlichen Kunstsammlungen. Bei diesem Werk ist er einer der wesentlichsten Förderer. Den anderen Abteilungen und

ihren Direktoren wird von ihrem Ruhm nichts genommen, wenn gesagt wird, dass Lippmanns Stellung und die Aufgabe, deren Lösung von ihm erwartet wurde, schwieriger war, als die der Weggenossen. Denn es gab hier immer ein solides Interesse für alte Bilder, es gab ein wenn auch damals noch junges Interesse für die Erzeugnisse der Kleinkunst und mit reger Begeisterung wurde die Thätigkeit dessen beobachtet, der unsern Besitz an Werken alter Kunst zu bereichern ausging. Für das aber, das Viele und Vielerlei, das in einem Kupferstichkabinet gesammelt wird, gab es nur geringe Teilnahme und noch weniger Verständnis. Denn das Kabinet war ein wenig eingeschlummert und führte ein nur zu stilles Dasein. Die Teilnahme zu beleben und das Verständnis zu vermehren, ist Lippmann gelungen, gelungen ist ihm, freilich in harter Lebensarbeit, die Sammlung, die er klein und unansehnlich übernahm, zu einer solchen zu gestalten, dass sie den grösseren, reicheren und natürlich auch reicher gebliebenen ausländischen Sammlungen doch etwa ebenbürtig zur Seite steht. Gewiss nicht in sportsmässigem Betreiben ist das erreicht worden, sondern aus der Ueberzeugung, dass die Arbeit im Dienst der staatlichen Kunstpflege notwendig sei.

Lippmanns Weg war Anfangs schwer. Aber er fand kräftige Unterstützung und es mehrten sich bald die, die seine Ansichten vertreten halfen und ihm ihre Durchführung zu erleichtern suchten. Sehr bald war er zum kronprinzlichen Hof in Beziehung getreten. Hier, wo ein freies Wort gern gestattet wurde, war seine frische Art von guter Wirkung und eröffnete seinen Bestrebungen Kreise, die nicht leicht zu gewinnen waren.

Die werden heute wohl schon selten sein, die das berliner Kupferstichkabinet noch aus der Zeit kennen, bevor es durch Lippmann erneuert wurde. Da gab es Zusammenstellungen von Kupferstichen nach Raffael und nach Michelangelo, Sammlungen von Blättern, die für Kostümkunde und Kulturgeschichte interessant waren, eine Menge Zeichnungen, aber unkritisch benannt, so dass sie ganz falsche Vorstellungen von den Meistern gaben, deren Kunst sie zeigen sollten. Es gab Werke von Dürer und Rembrandt, aber man gab sich damit zufrieden ein Blatt zu besitzen und fragte weniger nach der Güte des Abdrucks. Am besten wurde noch für die einheimischen Künstler gesorgt, für Chodowiecki und Georg Friedrich Schmidt. Im allgemeinen aber überwog bei den Kupferstichen das Interesse für das Gegenständliche. Ein Vorwurf, dass es so war, kann eigentlich nicht gemacht werden, es konnte damals kaum anders sein. Nur von dem konnte die neue Aera des Kupferstichkabinets ausgehen, der in internationaler Schulung den weiten Blick sich erworben hatte, der, zunächst allein und nur von Wenigen richtig bewertet, vorsorgte für eine künftige Zeit, in welcher seine Anschauungen gemeiner Besitz geworden waren. Lippmann besass, wenn der Ausdruck gestattet ist, eine unerreicht sichere und umfassende Warenkenntnis, er kannte die Privatsammlungen von Stichen und Zeichnungen und den noch beweglichen Kunstbesitz. Von der Zeit seines eigenen Sammelns her war er mit den Vorzügen, aber auch mit den Fährnissen des internationalen Kunsthandels gut vertraut. Was er zu erwerben hatte und wie es zu beschaffen sei, war ihm ohne weiteres klar. Es wurde ihm leichter dafür zu gewinnen, dass das Gute zu kaufen sei, als zu überzeugen, dass für das Gute auch gute Preise gezahlt werden müssten. In dem Wirken für die Mittel verwandte er die allergrösste Energie und mit glücklichem Erfolg.

Allgemeiner bekannt wurden von Lippmanns Erwerbungen für das Kupferstichkabinet nur die grösseren, die ganzer Sammlungen oder umfangreicher Teile solcher auf Auktionen. Gleich in den Beginn seiner Amtsthätigkeit fällt der Ankauf der Sammlung Posonyi-Hulot in Paris, in der sich ein fast vollständiges Werk der Kupferstiche und Holzschnitte Dürers in besten Abdrücken und etwa ein halbes Hundert Originalhandzeichnungen Dürers befand. Die Sammlung des Herzogs von Hamilton wurde noch vor der bereits vorbereiteten Versteigerung zusammen für das Kupferstichkabinet und für die königliche Bibliothek angekauft, auf den Anteil des Kabinets kamen ausser einer Reihe illustierter Handschriften Sandro Botticelli's Zeichnungen zu Dante's göttlicher Komödie, jetzt der berühmteste Besitz der berliner Sammlung. Von grösseren Käufen, die Aufsehen machten, mögen noch erwähnt werden: Kupferstiche von Martin Schongauer aus der Sammlung Felix in Leipzig, Radierungen von Rembrandt, darunter das sogenannte Hundertguldenblatt im ersten Zustand auf der Versteigerung der Sammlung des Herzogs von Buccleugh (ein Kunstfreund stellte reiche Mittel dazu zur Verfügung), Ankäufe auf den Auktionen Angiolini, Holford, Sträter. Zumeist aber war es stille Arbeit. Da ein Buch, hier ein Kupferstich oder eine Zeichnung. Jetzt, wo wir anfangen können, Lippmanns Lebensarbeit zu übersehen, ist



FRIEDRICH LIPPMANN

zu tragen. Die Nachbildungen von Kupferstichen, Holzschnitten und Zeichnungen, die unter Lippmanns Leitung vom Kupferstichkabinet ausgingen, sind überall anerkannte und nirgends erreichte Musterleistungen. Hier arbeitete er mit der Reichsdruckerei, der natürlich das Hauptverdienst für die guten Nachbildungen zufällt. Im Direktor der chalkographischen Abteilung der Reichsdruckerei fand Lippmann einen congenialen Mitarbeiter.

In den letzten Jahren glückte es Lippmann noch für den Ausbau zweier Abteilungen zu sorgen, für die er bis dahin bei gewiss gutem Willen wenig hatte thun können: für die Photographien und für die moderne Graphik. Es gelang Lippmann, reiche ausserordentliche Mittel zu beschaffen, wodurch es ihm möglich wurde, die Photographiensammlung des Kabinets so zu ergänzen und zu verbessern, dass sie jetzt für eine der besten derartigen Zusammenstellungen gelten kann.

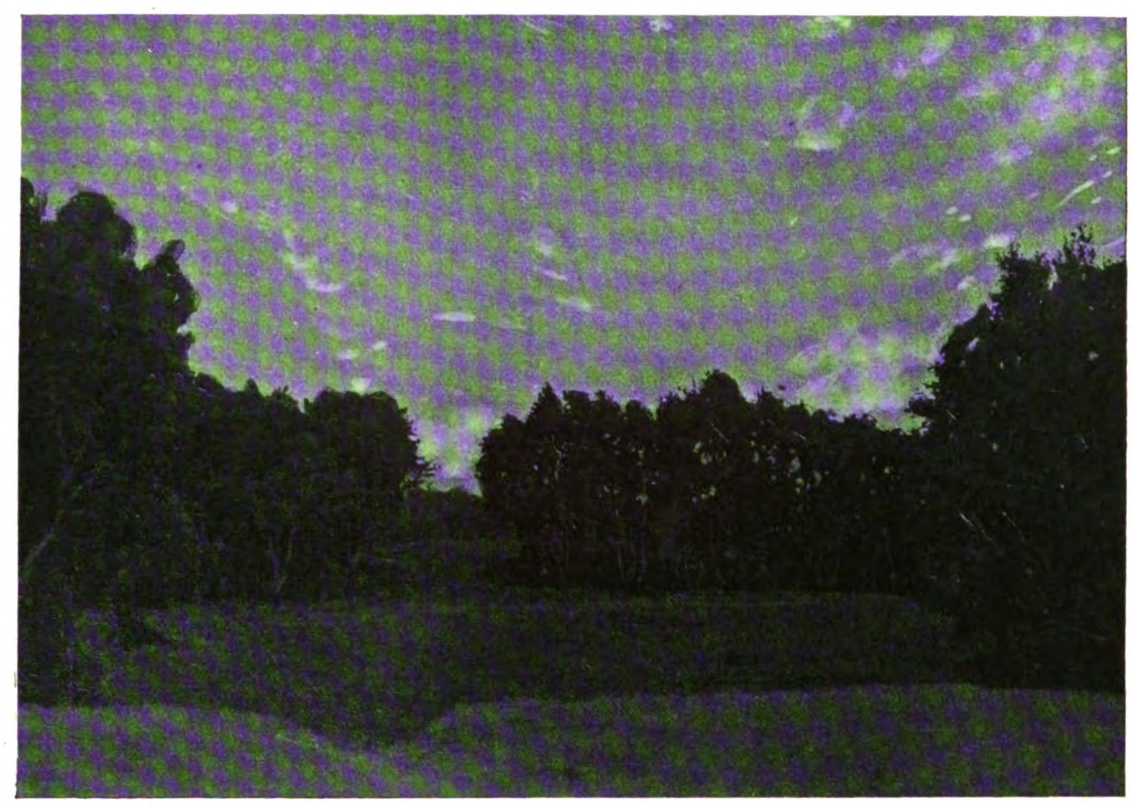
Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Lithographien von deutschen Künstlern des 19. Jahrhunderts wurden ursprünglich in der Nationalgalerie bewahrt. Diese ganze Sammlung moderner deutscher Graphik wurde dem Kupferstichkabinet überwiesen, das damit auch die Verpflichtung zur weiteren Pflege dieser Gruppe übernahm. Die Aufgabe ist aber jetzt nicht wie bisher beschränkt auf die vaterländische Kunst sondern selbstverständlich im Einklang mit der internationalen Sammlungstendenz des Kabinets erweitert auf die graphischen Hervorbringungen des Auslands.

Im Kupferstichkabinet hat sich Lippmann selbst das währende Denkmal gesetzt. Er gab ihm eine solche Bedeutung, dass es nunmehr aus eigener Kraft Dauer hat, dass es selbstverständliche und immer wieder neu werbende Geltung besitzt. Das hat der vornehmste Mehrer und eigentliche Begründer des Kabinets in seinem Lebenswerk geschaffen. Die Trauer aber um den Verstorbenen wird vermehrt durch die bange Gewissheit, dass die grosse Zeit des berliner Kupferstichkabinets mit dem Tod von Friedrich Lippmann abgeschlossen ist.

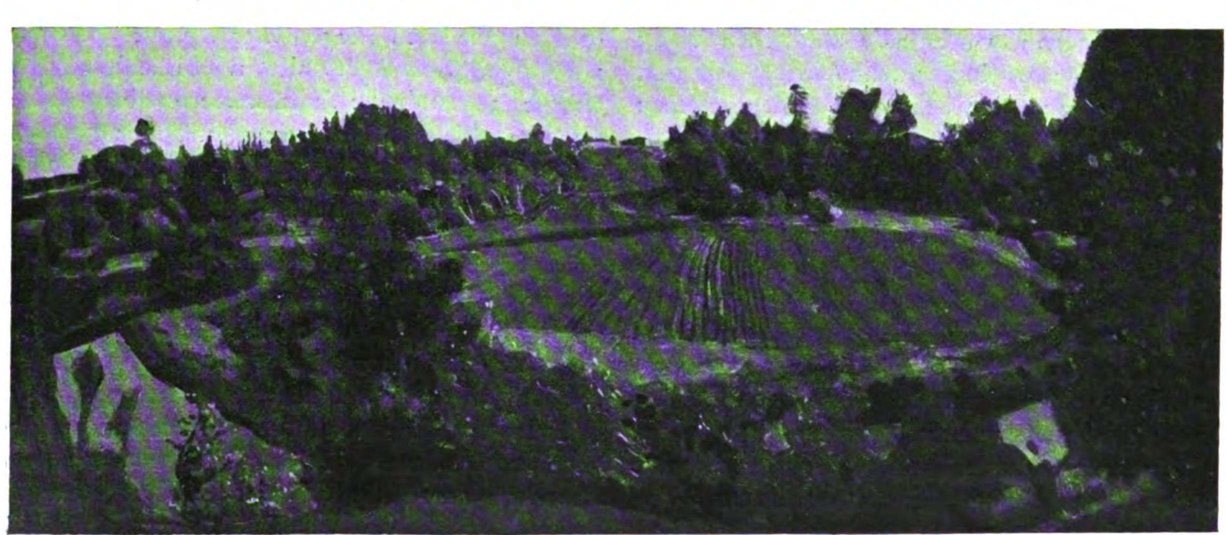
es erst zu ermessen, was er in der sorglichen Arbeit langer Jahre für das Kupferstichkabinet gethan hat.

Dem Wenigen, was hier über den seltenen Mann gesagt werden kann, würde ein sehr wesentlicher Zug fehlen, wenn ich nicht auch seiner ungewöhnlichen praktischen und technischen Begabung in Kürze gedächte. Lippmann war geradezu ein genialer Praktiker und hatte Freude daran, diese Gabe zu bethätigen. Auch sie kam dem Kupferstichkabinet zu gute. Die von ihm erfundene Art Kupferstiche aufzustellen und ihren Erhaltungszustand zu sichern, wurde vorbildlich für die meisten ähnlichen Institute.

Seine Freude an technischen Dingen und seine Kenntnisse auf diesem Gebiet veranlassten Lippmann auch, für eine grössere und unbegrenzte Nutzbarmachung der angesammelten Schätze Sorge



CONSTANTIN SOMOFF, GLÜCK



CONSTANTIN SOMOFF, DAS GEPFLÜGTE FELD



CONSTANTIN SOMOFF, DIE POETEN



CONSTANTIN SOMOFF, EINE KAVALKADE



CONSTANTIN SOMOFF

DAS Erste, was in Somoffs Arbeiten auffällt, ist, dass sie aus einer idealen glücklichen Welt stammen, man möchte sagen: das Wohlhabende fällt auf. Er gehört der Gruppe des grossen Aubrey Beardsley und Thomas Theodor Heines an: Aubrey Beardsley ist jenseits von Klassengegensätzen, dieser grosse Genius weilt in Sphären, in denen Unterschiede von Arm und Reich nichts bedeuten; Thomas Theod. Heine ist ein Aufrührer — Somoff aber ist ein glücklicher Mann, etwas Zufriedenes ist in seinen Bildern sowohl aus der Welt des Rokoko und des Biedermeierstils wie in seinen Landschaften. Wir haben bei den Landschaften anderer moderner Künstler oft das Gefühl, dass sie um der Erscheinung wegen gemacht sind: so bei Monet. Monet malt eine Landschaft, weil sie seinen auf das Malerische gewandten Blick anzieht. Man denkt bei ihm nicht, es macht ihn glücklich, in dieser Landschaft zu promenieren — man denkt bei ihm, es macht ihn glücklich, sie zu malen. Somoff jedoch promeniert in seiner Landschaft gern. Er malt sie, weil ihm der Aufenthalt in ihr angenehm dünkt; um den Aufenthalt in ihr zu verewigen; sein Landschaftsbild hat etwas von dem Albumblatt

eines Amateurs. Eins dieser Bilder zeigt eine Grasfläche mit Wald: er nennt das Bild „bonheur". Auf einem andern zeigt er zwei ganz junge Leute — ich glaube der eine von ihnen ist er selbst — wie sie nach einem Gewitter in einem hellen Pavillon verweilen; ein Regenbogen spannt sich durch die Luft, das Grün ist erfrischt, das Gras richtete sich auf, und Somoff malte das Alles augenscheinlich, weil es ihn erfreute, es zu erleben. Bei seinen Bildern von Landgütern denkt man: wie lieblich ist die Umgebung, wie angenehm das Haus. Oft hat er „weisse Nächte" gemalt. Ich weiss nicht ganz genau, was das ist. Sind es nach dem französischen Sprachgebrauch Nächte, in denen man nicht zum Schlaf gekommen ist? sind es einfach Mondnächte? Jedenfalls zeigt er Nachtbilder mit ganz hellem Schein — feenhaft zart, von einem sehr intensiven Zauber... Das Malerische ist nicht zu kurz dabei gekommen, das menschliche Interesse war aber das Primäre, ein dichterisches, ganz unpathetisches Interesse, jenseits von „Sturm und Drang", wohl erregt, doch nicht zum Schluchzen bereit — ein Interesse etwa, wie jenes, das Turgenieff schildert, wenn er eine nächtliche Stimmung auf einem Heuhaufen mit den Worten darstellt: „man klettert auf Leitern hinauf; ich habe oft auf einem solchen Heuhaufen geschlafen. Ihr könnt euch nicht vorstellen, wie wunderschön dort bei uns der Himmel ist, wenn man ihn vom Gipfel einer Trifte aus ansieht. Blau das Ganze, tiefblau und darüber grosse Silbersterne dicht ausgestreut. Gegen Mitternacht steigt eine süsse, majestätische Wärme auf, das ist berauschend. Einst, als ich so, auf den Rücken hingestreckt, auf dem Heuhaufen droben den Zauber der Nacht genoss, packte es mich derart, dass ich auf einmal, Gott weiss warum, wie verblödet immer nur vor mich hin murmelte: „Eins, zwei! Eins, zwei!"... Solche hellen Nächte versucht Somoff zu schildern; und eine Ahnung von ihnen mitzuteilen gelingt ihm.

CONSTANTIN SOMOFF, PUSCHKIN

Die Menschen, welche er schildert, kann man als Vorfahren jener Russen ansehen, die in Tolstojs und Turgenieffs Gesellschaftsromanen vorkommen. Diese sind in West-Europa wie in Russland zu Hause, haben in Heidelberg studiert, in Baden-Baden gewohnt, in Paris ihr künstlerisches Empfinden verfeinert. Ihre Vorfahren sind in der Gestaltung Puschkins von Somoff geschildert worden und zwar, wie Puschkin die Gesinnungen nicht nur der Menschen seiner Zeit — der Biedermeierperiode — sondern auch das Empfinden ihrer Vorgänger — der Menschen unter Katharina der Zweiten — darstellt, so trifft man in Somoffs Werken sowohl die Zeitbilder aus der Biedermeierperiode wie aus der Epoche des Rokoko.

In seinen meisten Figurenbildern befasst sich Somoff mit der Empfindsamkeit. Ihr Hauch war seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts in die russische Gesellschaft eingedrungen und hatte sich mit dem Anfang des neunzehnten in Russland mehr und mehr ausgebreitet. Man versenkte sich in die Schönheiten der Natur. Eins der herrlichsten Bilder von Somoff, die die Empfindsamkeit schildern, ist sein imaginäres Porträt einer Dame in blauem Kleide, welche, ein Buch in der Hand, vor einem Gebüsch in einem Parke steht, den Beschauer sinnend anblickend. Das Bild zierte vor zwei Jahren die berliner Secession. Nie ist eine Epoche überzeugender und anmutender von einem Nachgeborenen dargestellt worden.

In der „Loudmila" gab Puschkin Anklänge von russischen Märchen und italienischen Phantasien, Shukowskis Romantik verwob er mit Parnys leichten Poesien, und alle diese Elemente vereinigte Somoff in seinem Bilde „Loudmila".

Eine Spezialität Somoffs (die er mit dem feinen französischen Romantiker Gustave Moreau teilt) ist die Vorführung von Poeten. Hier bleibt er bei der Generation Puschkins stehen. Als Puschkin im Lyzeum von Zarskoje-Sselo verweilte, dichtete



CONSTANTIN SOMOFF, DER PAVILLON

er bereits; mit ihm dichteten viele Schüler. Gemeinsam gab man ein handschriftliches Journal heraus — auch Gortschakoff that mit, der spätere russische Reichskanzler —, und die weiten Gänge eines prachtvollen Parkes gewährten den jungen Poeten und Poetastern die freieste Bewegung. Somoff stellt diese jungen Poeten der Biedermeierzeit nicht sowohl grausig, hohnvoll, wie es bei Th. Th. Heine geschieht, vielmehr leiser ironisch und im Einzelnen lebensvoller dar. Heine neigt in solchen Darstellungen zur Charge; zu Gestaltungen, an die man nicht glauben kann, wenn sie auch höchst wirksam und deutlich sind; sie haben Plakatwirkung, bleiben aber auf dem Papier. Somoff giebt seinen Poeten dagegen eine Lebensausführlichkeit, so dass sie in uns eindringen: Somoff ist mehr zum Genremaler berufen.

Eins seiner Bilder nennt er „des Poètes". Sie ruhen in einem Walde als graziöse Gruppe. Der eine legt die Hand an die Stirn, der andere, an ihn geschmiegt, hat sich auf den Rasen gelegt und überliest seine Verse.

Reizend war ein Aquarell im vorigen Jahr auf der Secessionsausstellung, „der Poet und die Muse*."

Schüchtern stützt ein junger Dichter den linken Arm auf die Gartenbank. Neben ihm hat als seine Muse eine junge Dame Platz genommen, die mit weichen Locken, einem hellen Kleide und sehr schmalen Handgelenken vorgeführt wird. Er, der Poet, ist treuherzig, träumerisch; sie ein sehr graziöses Mädchen, Patrizierin. Sie spielt auf einem kleinen Saiteninstrument, während der Dichter die rechte Hand, mit einer Feder bewehrt, in den Westenausschnitt steckt. Hinter den beiden erblickt man einen Baum, einen hellrötlichen Nachthimmel und zwei antike Statuen. Und mit Vergnügen erinnert man sich vor diesem Aquarell, das in gewisser Art eine Travestie ist, der Verse, welche Puschkin später schrieb:

Die Muse.

Sie liebte mich, da noch der Kindheit Morgenröte
Mir leuchtete, und gab mir eine Syrinx-Flöte.
Sie lauschte lächelnd stumm mir zu geneigten Ohrs,
Wenn auf den Öffnungen des siebenfachen Rohrs
Mit schwachen Fingern hin glitt meine Hand, und Klänge
Ertönten, gottgeweckt; begeisterte Gesänge
Und Lieder, wie sie singt der phryg'schen Hirten Mund.
Bis an das Abendrot im stillen Waldesgrund
Vernahm ich andachtsvoll der Göttin weise Lehren;
Und, um die reiche Gunst durch neuen Lohn zu mehren,
Warf von der reinen Stirn die Locken sie zurück.
Sie nahm die Syrinx mir mit zauberholdem Blick,
Von ihrer Lippen Hauch gewann das Schilfrohr Leben
Und liess in heil'gem Glück mein tiefstes Herz erbeben.

So sehr hat sich Somoff in das Dichten und Empfinden jener Zeit hineingelebt, dass man sagen kann, seine Kunst wächst aus ihrem Milieu heraus. Nicht aus den *Bildern* dieser Zeit, denn sie ist modern; aber aus dem Milieu. Man kann an Schultze-Naumburg denken. Dieser Künstler versucht in seiner Niederlassung Saaleck bei Kösen, just an den Stil von 1820—30 wieder anzuknüpfen. Er behauptet, bis dahin habe die Baukunst sowie das Kunsthandwerk sich folgerichtig entwickelt, bald darauf sei die unselige Periode der Wiederholung von historischen Stilen eingetreten, danach die heillose jetzige Verwirrung entstanden; man müsse, um Ruhe und Behagen zu finden, genau zum Stil der Epoche von 1820—30 zurückkehren. Zwar ist Somoff wohl viel zu individualistisch, um gleich Schultze-Naumburg sagen zu mögen, dieser Stil unserer Grossväter und Urgrossväter sei der uns allein natürliche. Es fällt ihm sicher nicht ein, an „uns" zu denken: er denkt an sich. Und zwar denkt er an sich, indem er an Puschkin denkt. Oder vielleicht denkt er überhaupt nicht, sondern empfindet nur instinktiv so.

Er hat ganz köstliche Bilder im Charakter der Biedermeierzeit gemalt.

Einen Pavillon mit zwei erwartungsvollen jungen Damen. Sie stehen an die Säulen gelehnt, mit hellen Gewändern angethan. Jenseits des Pavillons die Figuren zweier Liebesgötter. Ringsherum schweigender Wald und dunkles Wasser: „l'île d'Amour".

Oder einen Spaziergang im Schlossgarten. Lieb-

CONSTANTIN SOMOFF, VIGNETTE

* Abb. siehe Jahrgang I, Seite 99.

liches Wetter mit duftigem Himmel, verhängtes Licht, Vogelflug.

Oder ein noch nicht vollständig möbliertes Zimmer. In der Ecke ein Koffer, auf einem Fenstervorsatz Kinderspielzeug aufgebaut. Im Spiegel erblickt man einen glücklichen Vater mit zwei Kindern, im Sofa sitzend. Aus dem Fenster mit weissen Gardinen blickt man in einen Garten mit frischem Grün hinaus. Blaue Sommerluft.

Bei den Darstellungen im Charakter des achtzehnten Jahrhunderts ist Somoff einmal ein Terborch im Rokokostil. Die Szene ist ein Schlosspark. Kugelförmig geschnittene Bäume heben sich schwärzlich von einer gelblichen Abendluft ab. Marmorstatuen beschirmen den Eingang einer Allee. Eine junge Dame sitzt am Anfang der Allee, als wolle sie sich eben erheben. Erwartungsvoll blickt sie einem kleinen Burschen entgegen, der ihr einen Brief bringt. Die Kammerfrau blickt neben ihr in derselben Weise dem Boten entgegen. „Der Liebesbote".

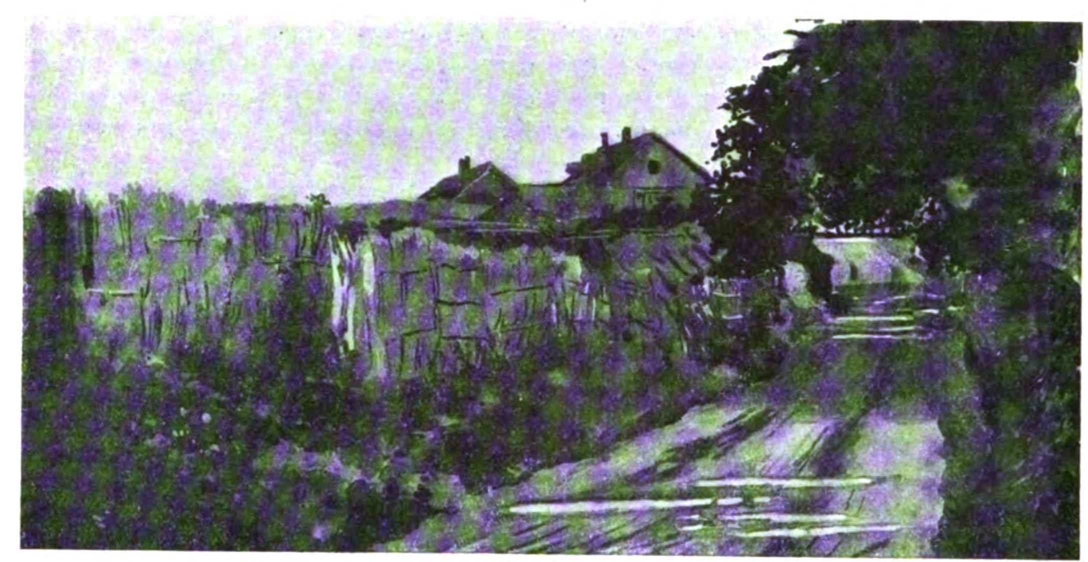
Auf einem anderen Bilde füttert eine Schlossdame des achtzehnten Jahrhunderts, von hinten gesehen, Schwäne. Auf einem anderen jagen ein Kavalier und seine Dame, nur als Silhouetten sichtbar, durch eine Landschaft mit einem hellen Wasserstreifen und dünnbelaubten Bäumen.



CONSTANTIN SOMOFF, DIE DAME IN BLAUEM KLEIDE

Das schönste Genrebild Somoffs ist nach meinem Dafürhalten eines, in dem sich Biedermeierzeit und achtzehntes Jahrhundert gewissermassen die Hände reichen. Ein Porträt einer Dame aus dem achtzehnten Jahrhundert lugt aus dem Hintergrund des Landhauses, das dargestellt ist, hervor, und macht, dass man noch an die ältere Epoche lebendig erinnert wird.

Dass dieses Bild gefällt, ist ein Wunder. Denn



CONSTANTIN SOMOFF, EIN WEG



CONSTANTIN SOMOFF, IN VERGANGENEN ZEITEN

blaue Markierungen macht — wie den Personen. Diese zerfallen in Generationen. Wir sehen eine alte Dienstmagd in Gelbrot, die, sich von dem sanften grauen Ton der Holzwand absetzend, auf der freigelegenen Treppe zum alten Herrn, der im ersten Stock in einem Grossvaterstuhl sitzt, den Thee hinaufträgt (und bei ihm sieht man im Hintergrunde das bewusste Porträt der Dame aus dem achtzehnten Jahrhundert). Dann sieht man unten im Vordergrund zwei wunderhübsche, romantisch wirkende junge Damen Thee aus leuchtend blauem Porzellan trinken, während sie nach etwas hinzuhorchen scheinen. Auch ein allerliebster kleiner Knabe, der sehr verzogen neben ihnen sitzt und, wie es scheint, Himbeersaft schlürfen kann, scheint auf das unbekannte Geräusch zu horchen und macht grosse Augen. Auf der linken Seite aber, einige Stufen hinauf, presst sich ein Liebespaar, ins Freie hinaussehend, an das grüngestrichene Treppengeländer, von Atmosphäre umspielt. Das Ganze ist ein echtes Genrebild; voller Feinheit; nicht ohne ironische Betrachtung der Welt; nicht ohne Hogarthismus; und doch voller Respekt vor der Einfachheit der Lebenserscheinungen, voll malerischer Delikatesse und voll Ruhe.



CONSTANTIN SOMOFF, RUHE IM WALDE

erstens richtet sich die Komposition nach der Façade des genau dem Beschauer gegenüber errichteten Landhauses, und die Gefahren dieser senkrechten und wagrechten Linien werden nur bis zu einem gewissen Grade überwunden.

Zweitens ist dies Bild ein Wunderwerk, weil in ihm so viel vorgeht wie auf einem Hogarth oder auf der dreiteiligen Mysterienbühne und dennoch alles in sanften Harmonien zusammengehalten ist. In diesem Bilde ereignet sich so vielerlei wie etwa in Zolas pariser Etagenhaus. Allen Beteiligten ist sehr wohl zu Mute. Sowohl dem Vieh, das auf der wie emaillierten Weide grast und sich im Sonnenglanze badet, der auf den weissen Fellen lustige

Im Porträtfach ist Somoff ebenfalls ein Genremaler, in dem Sinne, dass er seinen Dargestellten eine gewisse Bewegung, Geste und ein Milieu zu geben sucht, auch darin, dass er mit kindlicher Freude Details an ihnen wie Schmuck und dergleichen mit Nachdruck ausführt. Es liegt im Grunde von Somoff viel von den Leidenschaften der Illuminatorenthätigkeit: er liebt nicht allein das Detail, auch den Schmelz. Den Beweis giebt beispielsweise ein Aquarell Somoffs, das er „le tapis vert" nennt, ein Blatt, das mit sehr leuchtenden lebhaften Farben den Laub-

schmuck einer Landschaft vorführt. Den Beweis liefert ferner eine Arbeit wie „Migräne“, in der er mit Cranachschem Vergnügen am Detail und am Hervorheben von einzelnen Dingen — hier dem gelben Porzellanservice — ein miniaturhaftes, schön gemaltes Bildchen giebt. Somoffs Lust am Detail und am Email bethätigt sich auch in seinen Entwürfen für Schmuckstücke.

Eine weitere Gruppe in Somoffs Werk bilden seine Buchschmuckarbeiten.

Vor diesen reizenden Schöpfungen stellt sich eine gewisse Erwägung ein.

Sie sind nämlich wie Aubrey Beardsleys derartige Arbeiten, die wohl die Anregung für sie gegeben haben, „the rape of the Lock“ u. s. w., in ganz auffälligem Masse von der Kunst des achtzehnten Jahrhunderts beeinflusst. Am geschmackvollsten erscheinen die Theaterprogramme, das schönste unter ihnen — vielleicht die vollkommenste Leistung von Somoff überhaupt — ist ein Theaterprogramm für den Kaiser von Russland mit einem blauen Gitter und gelben Rosen. Man fragt sich vor diesen Arbeiten: sind sie eigentlich modern oder archaistisch? Derartige Fragen werden durch Th. Th. Heine nicht hervorgerufen, denn dieser spielt mit dem Stil, der ihm als Ausgangspunkt dient, in graziöser Weise und geht gleichgültig, ausgelassen, ja gelegentlich cynisch mit seinen Elementen um; der geniale, weltumspannende Beardsley und der zierliche, gutbürgerliche Somoff, die ehrfürchtig gegenüber der Sprache sind, die ihnen dient, rühren dagegen solche Fragen auf.

Jedoch bemerkt man, dass solche Verdachtsmomente trotz des Scheines absolut nicht stichhaltig sind. Man sieht das in diesen Arbeiten liegende Eigene, Moderne, bei Somoff sogar das Russische. Es wird in persönlichen Künstlern eben auch durch keine Stilempfindung das Besondere unterdrückt. Nietzsche allein hat recht, der in seinen Aphorismen über Kunst irgendwo sagt: „das erste, das not thut, ist Leben: der Stil soll *leben.* Und der Stil soll dir angemessen sein...“ Alle Kunstlehren sind nur von Fall zu Fall aufzustellen, dafür, dass die Weise eines Künstlers lebendig sei, kann er aus seiner Zeit seine Kunstform schöpfen oder auch in vergangenen Epochen ihre Unterlagen finden. Die Theoretiker, die da predigen, aus den historischen Stilen könnte kein Leben mehr herausgeholt werden (oder es wäre ein archaistisches Scheindasein), sind noch nicht über die Weite der Konzeptionsmöglichkeiten im Klaren. Denn das Gebiet des künstlerischen Schaffens ist — wie Amerika — ein Land der unbegrenzten Möglichkeiten.

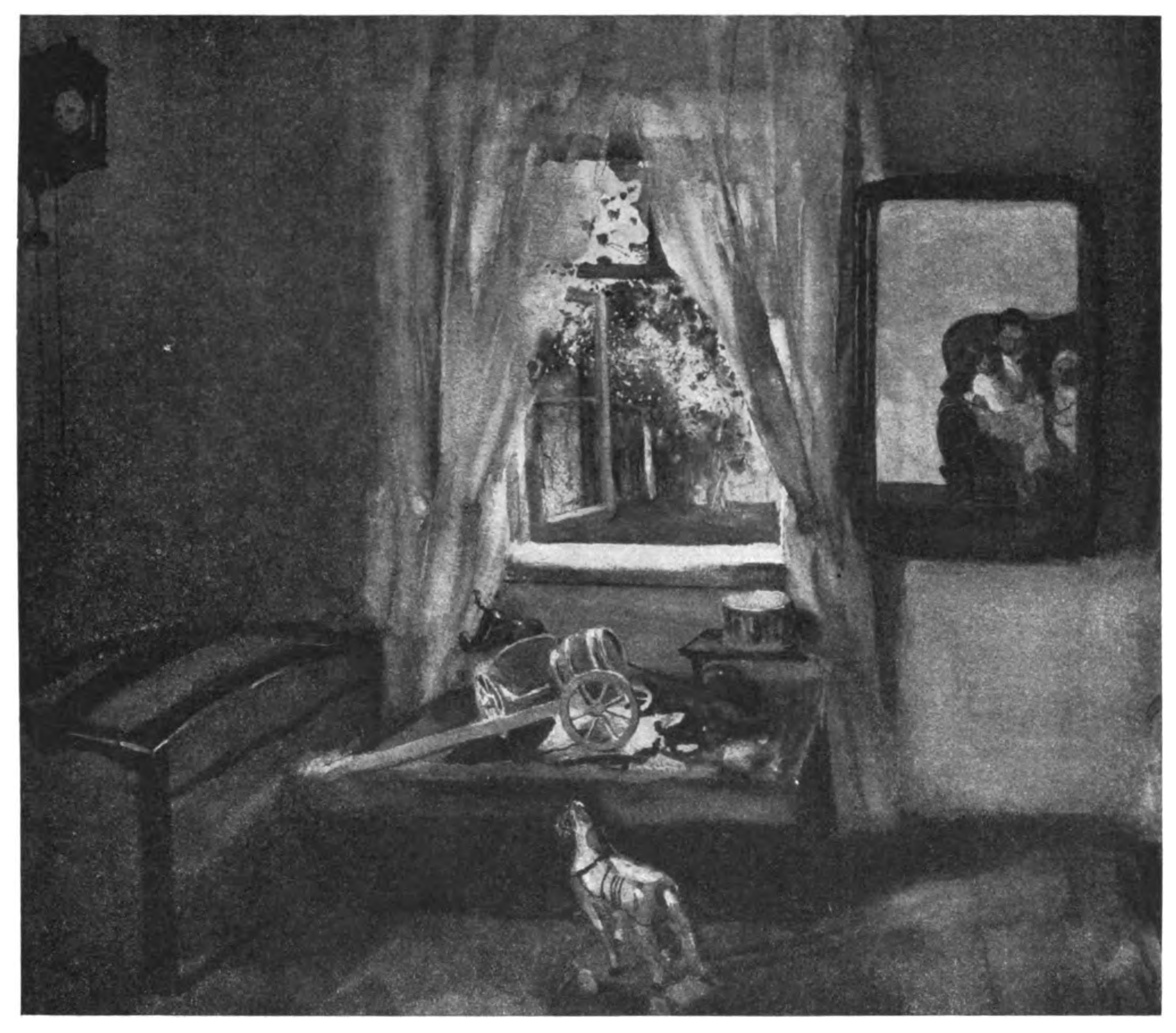
Constantin Somoff wurde am 18./30. November 1869 in St. Petersburg geboren. Er ist ein Sohn des Direktors der Ermitage-Galerie. Er besuchte sieben Jahre vergebens die kaiserliche Akademie in St. Petersburg. Seine Secession hat er in den Jahren 1895—1896 vollzogen, als er viele Anregungen in einem kleinen Kreise von geistreichen Künstlern und Musikern empfing. Im Herbste 1897 reiste er nach Paris. Seit 1894 hat er in St. Petersburg ausgestellt, seit 1898 in Deutschland.

H.

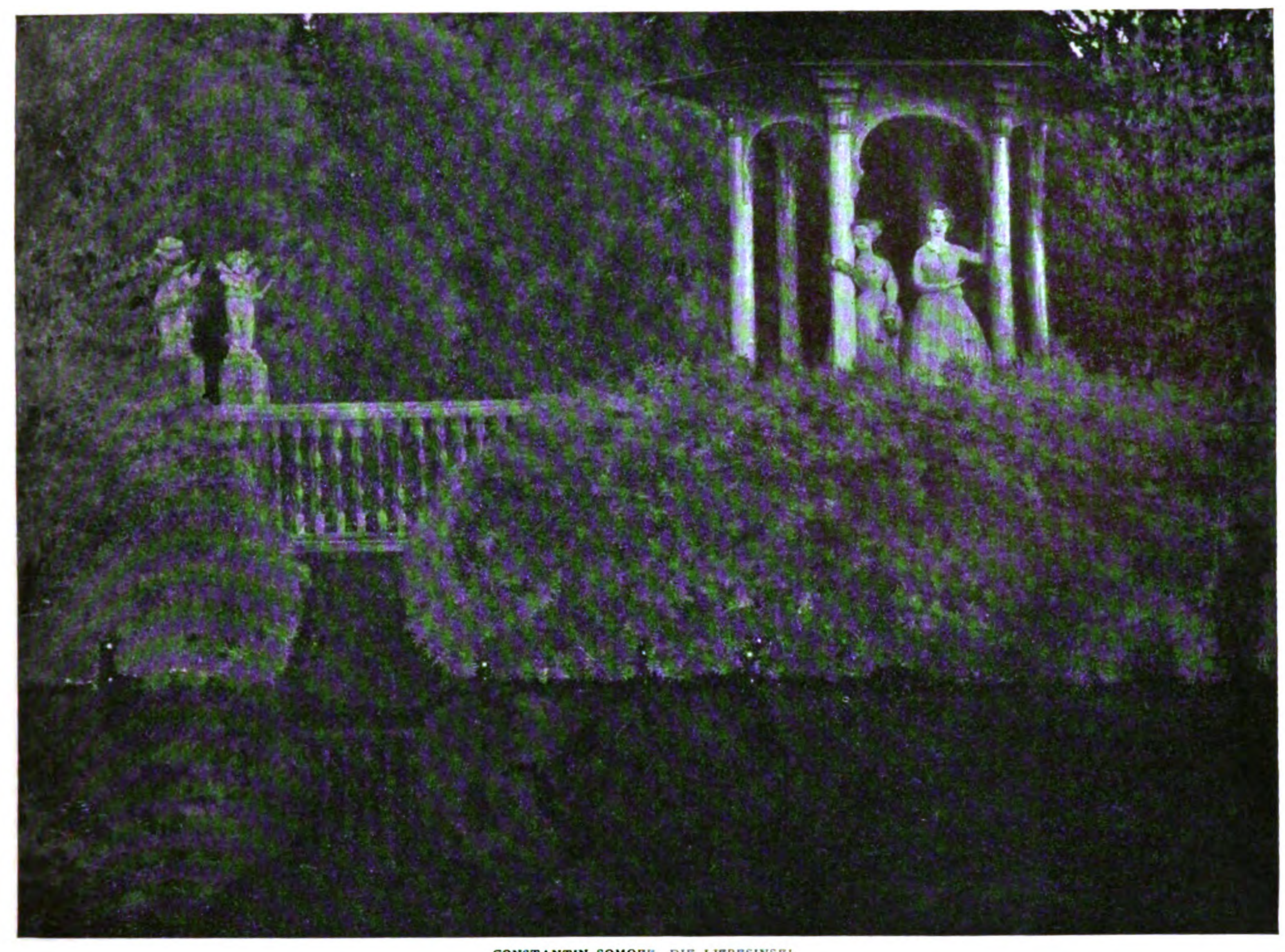




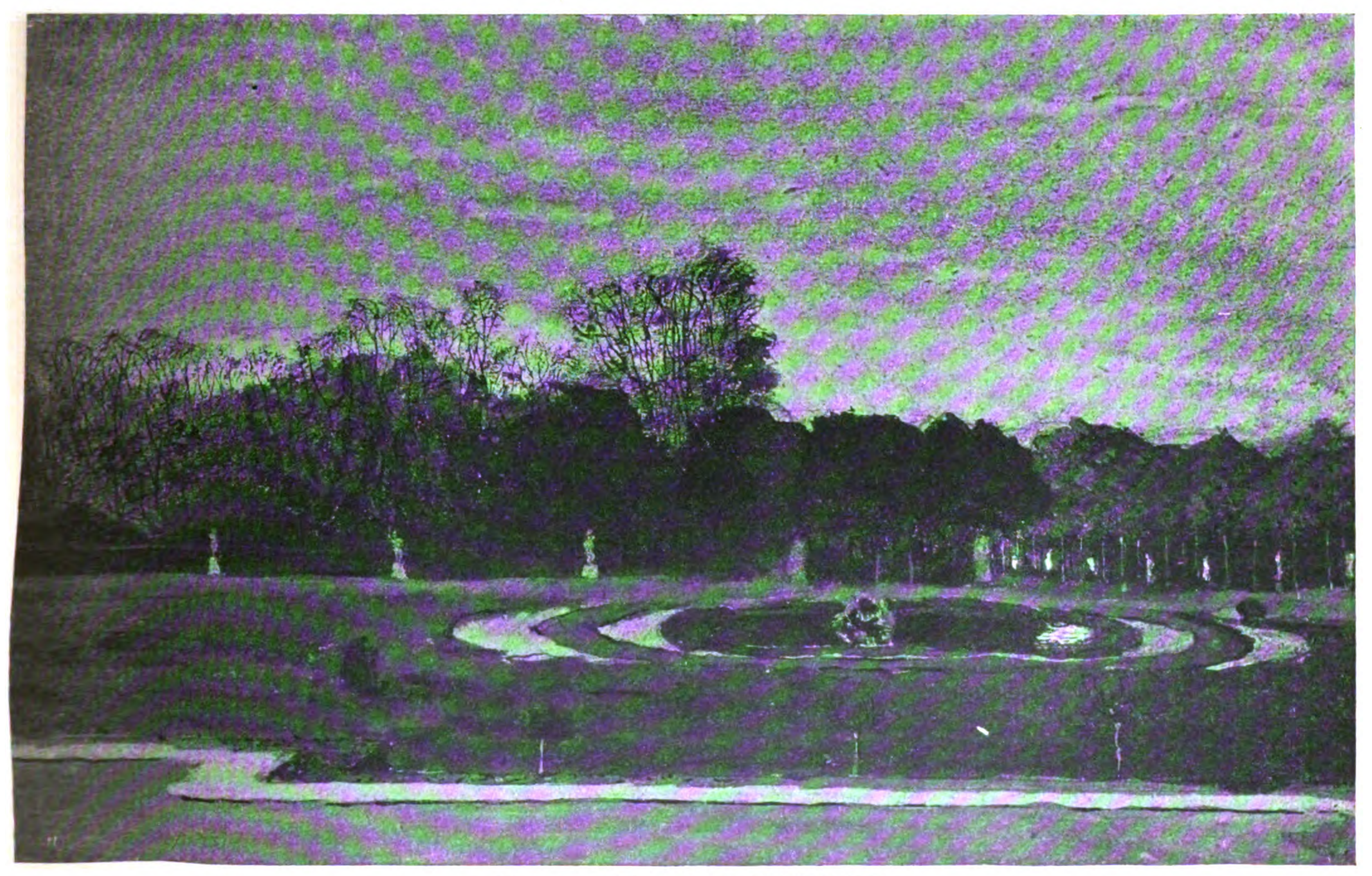
CONSTANTIN SOMOFF, ZAUBEREI



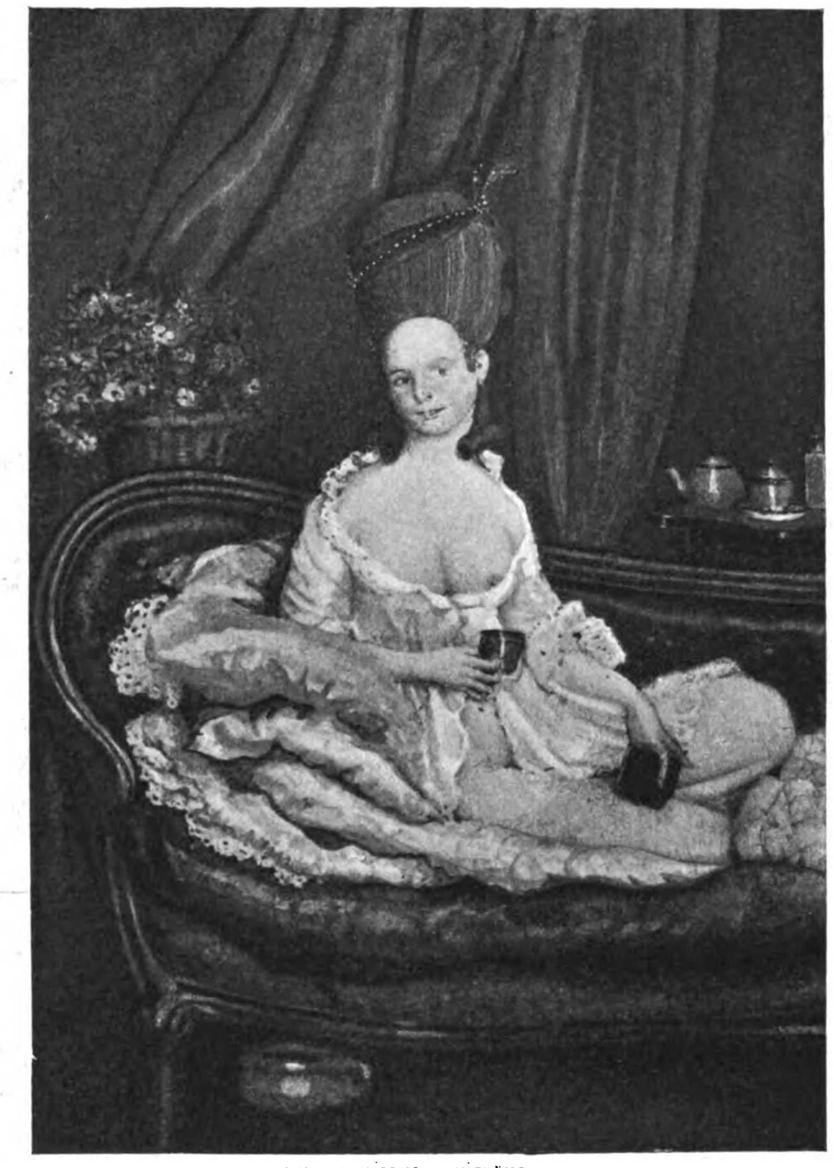
CONSTANTIN SOMOFF, KINDERZIMMER



CONSTANTIN SOMOFF, DIE LIEBESINSEL



CONSTANTIN SOMOFF, IM PARK VON VERSAILLES



CONSTANTIN SOMOFF, MIGRÄNE



CONSTANTIN SOMOFF, AUF DER PROMENADE

CONSTANTIN SOMOFF, IM MONAT AUGUST



CHRONIK

NATIONALGALERIE. – Der Rücktritt Hugo von Tschudis, der gerüchtweise gemeldet wird, bedeutet mehr als einen Wechsel im Direktorium, er bedeutet den Verlust einer Persönlichkeit. Wenn er auch, wie man behauptet, in ein neues bedeutendes Amt übergeht, in das Kupferstichkabinet, so berührt es uns, als müsste er dort hinter geschlossenen Thüren wirken, während hier in der Nationalgalerie ein Allen wahrnehmbarer belebender Einfluss von seinem Schaffen ausging. Das neue Amt bringt ihm neue und schöne Aufgaben, die Fortsetzung einer Thätigkeit, wie er sie, bevor er in die Nationalgalerie eintrat, im alten Museum ausgeübt hatte. Er wird auch ferner, hoffentlich in vermehrtem Masse, als Schriftsteller für die moderne Kunst eintreten, er wird aber nicht mehr in so grossen und wirksamen entscheidenden Handlungen das weite Verständnis zeigen können, das er von der modernen Kunst besitzt. Wer sich der Nationalgalerie erinnert, wie sie unter Jordan sich gestaltet hatte, als sie ein Schlachtenmuseum, ein Zeughaus ohne Waffen zu sein schien, vollbehängt mit Bildern, an die man nicht mehr denken mag, der wendet mit der grössten Dankbarkeit seine Gedanken Herrn v. Tschudi zu, der eine moderne Herkulesarbeit verrichtete, indem er die Nationalgalerie von Werken befreite, die nur wegen ihrer Sujets hineingelangt sein konnten und mehr als ein Herkules that, indem er in die Sammlung für moderne Kunst neue Plastiken und Bilder hineinbrachte. Sowohl dadurch, dass er die schlechten Kunstwerke hinauswies wie dadurch, dass er die guten brachte, hat er sich unvergängliches Verdienst erworben – und, wir hoffen, Unzerstörbares geleistet.

Es ist am Platze, hier auch der schriftstellerischen Arbeit eingedenk zu sein, durch die er dem Verständnis für moderne Kunst einen so mächtigen Anstoss geben sollte. Bei der Fülle von Schriftstellerarbeiten, die in Deutschland, dem Lande, in dem man eher liest, als dass man Bilder ansieht, den Malerideen eine so notwendige Unterstützung geboten haben, kann es misslich erscheinen, von *einer* zu erklären, sie sei die beste gewesen. Will man sich aber zu einer so kategorischen Aussprache entschliessen, so kann kein Zweifel sein, dass die beste deutsche schriftstellerische Leistung über moderne Kunst der Aufsatz ist, den Tschudi im Pan über Menzel schrieb. Der Aufsatz wurde historisch; mit ihm beginnt eine Epoche völlig veränderter Einsicht in die moderne Kunst.

Und diesen Mann verlieren wir an der Spitze

unserer Nationalgalerie! Indem er scheidet, bleibt bei uns die Überzeugung haften, dass er mit einer Energie, die etwas Amerikanisches hatte, das Beste gewirkt hat und dass ihn dabei ein Geschmack leitete, den alte Kultur dem Europäer gab. H.

*

GUSTAV EBERLEIN. — Ein griechischer Bankier — Osiris — war Kollege des Herrn Leichner. Er schenkte kleinere Monumente, begnügte sich dafür aber nicht mit einem. Über die Litteratur- und Kunstgeschichten gebeugt studierte er, welche Berühmtheiten es gäbe, verglich ihre Liste mit der der Denkmäler, die auf den pariser Strassen und Plätzen ihre Aufstellung gefunden hatten und suchte die fehlenden Monumente zu errichten. Er hoffte durch solche Werke selber für eine Weile Figur zu machen. Niemals hat er aber mit seiner privaten Leidenschaft so lächerliche Resultate erzielt wie der von den gleichen Passionen verfolgte Herr Leichner. Das von diesem errichtete Wagnerdenkmal wird noch von zahlreichen Menschengruppen umstanden. An den neuen Fleck im Tiergarten hat man sich noch nicht gewöhnt, der in den Zeitungen aufgewühlte Spott über die verunglückte Feier verbreitete sich auf das Werk und lässt — zu unserer grossen Genugthuung — auch Gustav Eberleins Arbeit kritischer beurteilen als es wohl sonst geschehen sein würde. Man lacht über Wolfram von Eschenbach, der einen ewigen Toast hält, über Richard Wagner, der starr zurückgelehnt — wie eine Karikatur auf künstlerische Inspiration — ins Weite blickt, und man denkt lächelnd an die Bilder in der „Woche“, die uns mit Gustav Eberleins Sommerheim, der Ebernburg, vertraut machten. Man sah da solche die „Inspiration“ unterstreichenden Stillleben aus Eberleins „Künstlerklause“. Auf der einen der Abbildungen sah man ihn selbst, die Figur an ein Gemäuer gelehnt, das Künstlerhaupt — das Verse und Figuren birgt — in die Landschaft hinaus gewendet ... Auf einer anderen Abbildung waren Steine, Geröll und scheinbar antike Fragmente zu einer romantisch-malerischen Gruppe im Garten der Ebernburg zusammengetragen, grässlich, grässlich, leihbibliothekenhaft schön! Man dachte an das Goethemonument, das Eberleins Schaffenskraft verdankt wird und das nach Rom kommt ... Der Künstler hat inzwischen noch ein neues Werk angefertigt oder den Entwurf zu einem solchen, „das Nest des Hohenzollernaars“. Die obenstehende Figur dürfte das höchste an Steifheit bedeuten, dessen Gustav Eberlein fähig ist — die unten angebrachten Medaillonporträts vom Kaiser und der Kaiserin erinnern in der Auffassung sowie im Gesamtarrangement auf das lebhafteste an Aufnahmen aus dem Atelier von Frau Bieber. Vielleicht wird auch dies neueste der Werke von Gustav Eberlein sich dereinst vom grünen Laubschmuck des berliner Tiergartens abzusetzen haben ... Wir frohlocken indessen beinahe in dem Gedanken, dass Eberlein sich zu einem unserer geringsten und zugleich meistbeschäftigten Bildhauer entwickelt hat. Wir hegen den Wunsch, dass immer mehr Aufträge für Denkmäler in Berlin, in Italien, an allen unseren Plätzen und Alleen — zum Nachteil von Reinhold Begas — ihm übergeben werden; denn je theatralischer und mittelmässiger unsere Denkmäler werden, je weiter es mit ihnen zurückgeht, um so eher, hoffen wir, wird die Erkenntnis sich einstellen, dass man mit dieser Denkmalsplastik — nicht allein in Deutschland, überall wird so gesündigt — ein Ende machen muss.

Auf die beiden inzwischen vor dem brandenburger Thor neuaufgestellten Monumente des Kaisers und der Kaiserin Friedrich werden wir im nächsten Heft eingehen.

Die Stadt Berlin hat einen sehr schlechten Brunnen auf dem Lützowplatz errichten lassen. Er stammt von dem Bildhauer Lessing, der mithin trotz seines Roland noch nicht abgewirtschaftet hat.

Eine Ausstellung von Amateur-Photographien bei Keller und Reiner lässt uns ausser bei Hollyer, dem Porträt von Watts und einigem Anderem zu keinem Genuss kommen. Wir glauben, dass die Amateure durchaus auf dem Holzweg sind, indem sie die Wirkung von Radierungen, von Handzeichnungen etc. erstreben. Um so besser sind sie, je mehr sie Photographen, nur Photographen sind. Sie sind zu arrogant geworden. Der eine will einen Terborch machen, der zweite einen skizzierten Hintergrund wie Koner geben. Jeder will zeigen, wie kunstgebildet er ist. Unsere Photographen sind auf dem besten Wege, sich als kunsthalbgebildet zu kompromittieren. Der Kunstfreund wird sich von ihren Leistungen, die interessant waren, so lange sie nicht mit Gemälde- und Radierungenkenntnis paradierten, zurückziehen. H.

*

LALIQUE. — Bei Hirschwald leuchten in einer van de Veldeschen Vitrine auf weissem Untergrund viel neue Schmuckschöpfungen von Lalique. Im kleinen Raum ein Phantasiereich grenzenlos, und dieser Träumer, der sich alle Stoffe der Erde, Gold, Silber und Edelgestein, Horn, Bernstein, Elfenbein, ja Kupfer und Stahl dienstbar gemacht, erscheint als Herr der Welt.

Er ist ein Bildner von einer ruhelosen Unersättlichkeit, bedrängt von inneren Gesichten, die seine Hand und seine Nerven fast unbarmherzig treiben. Er hat einen Seherblick, der in jedem Material die schlummernde Seele entdeckt und die höhere Existenzmöglichkeit, und es lässt ihn nicht, bis er sie in die Erscheinung gezwungen.

In Bijoux, deren Profanzweck es ist, als Colliers, als Aufsteckkämme, als Armbänder, Ringe, Halsketten und Gürtelschnallen zu dienen, spricht er Stimmungen aus, die Assoziationen anderer Künste wecken. Landschaftslyrik schwingt in den Stücken, die Naturmotive variieren. Und wenn es nur ein Blatt, nur einige Halme sind, so

ist in ihnen doch ein so gesammelter zwingender Ausdruck, eine solche Fülle der Vorstellung, dass suggestivste Wirkung erreicht wird. Man denkt an Peter Altenbergs Wort: die Japaner malen einen Blütenzweig, aber es ist der ganze Frühling.

Lalique bildet das haarfeine Geäder der Blätter in dünnen Goldfäden nach und er füllt es mit grünlichem transluciden Email; er pflückt aus seinem Phantasiegarten einen Eucalyptus-Zweig und biegt unsäglich delikat die schmiegsame Linie der schmalspitzigen Halme; aus mattblondem Horn sind sie und die grünlichgrauen Früchte werden von Emailknollen mit einem zackigen Kranz von Funkelsteinen dargestellt.

Herbstfarben liebt Lalique, und ihre wechselnde Nuancenmöglichkeit meistert seine Emailpalette restlos. An die gleitende Übergangskoloristik moderner Landschaften mit ihrem symphonischen Einklang schwimmender Zwischentöne erinnert diese Farbenmusik, die auf den Metallen ihre changierenden Melodien spielt.

In den früheren Werken ward fast ausschliesslich das translucide Email bevorzugt. Den hohen Bug der Kämme füllte Lalique mit Kompositionen aus jenen transparenten weichfarbig flutenden Glasflüssen. Paysages intimes gleichen sie, und das feine Netzwerk der Goldlinien, das die Teile zusammenhielt und gleichzeitig die Konturen der Zeichnung betonte, machte sie Tiffanyschen Opalescentbildern verwandt. Aber Lalique hat sich keiner Einzeltechnik verschrieben, er wählt keine um ihrer selbst willen, oder weil sie ihm besonders liegt. Die Technik dient ihm stets nur als Ausdruck zur Formulierung der Idee. Nur der Grad der Ausdrucksfähigkeit für den jeweiligen Zweck bestimmt ihn. Und fast unfehlbar sicher trifft Lalique die Auslese.

Jetzt verwendet er auch vielfach opakes Email. Und er steigert die Wirkung der undurchsichtigen glatten Füllung dadurch, dass er nachträglich mit dem Spachtel darübergeht, sie aufrauht, sie körnig macht, sie schabt und die Grundfläche des Metalls an manchen Stellen wieder herausholt. An einem Armband hat er die Verbindungsteile so bearbeitet, und sie spielen nun, graugrünlich mit Goldgeflimmer durchsetzt, in der dumpfen Koloristik moosig überwucherten Gesteins.

In einem Uhrgehäuse klingt Verwandtes an. Schon in Paris hatte der Künstler Beispiele gegeben, die Banalität der modernen Taschenuhr zu überwinden. Ein Stück ist unvergesslich. Die Deckelflächen waren aus ganz dünnem Goldfiligran gesponnen und mit Email unterlegt. Das Goldnetz grün gefärbt spielte über den matten perlmutterschimmernden Grund. Ein neues Gehäuse aus der Vitrine dieser Sammlung ist kräftiger, vielleicht für unsere Neigung zu flachem, nicht auftragendem Gerät in der Westentasche allzu massig. Aber das bildnerische Motiv gelang wunderbar. Auch hier ist die Fläche als Durchbruch behandelt. Baumgeäst, in jeder Biegung lebendig individualisiert, verzweigt sich zum Gitterwerk, und an ihm sitzen, unregelmässig verstreut, kleine knollenartige Früchte aus lederfarbenem Email, an Platanaceen erinnernd.

Auch das Dekorative der Tierformen reizt Lalique.

Ein Collier fügt er aus Libellen. Ihre schmalen mit der Grazie flatternder Halme gebreiteten Flügel, die sich aneinander schliessen, sind aus Opalen und ihre Fläche ist skulptiert, die feinen grätigen Rippen sind ganz leicht, hauchig durch andeutenden Schnitt herausgehoben.

Ein Collier reiht sich aus einem Reigen hockender Chamaeleons, die sich mit den Schwänzen ineinander hängen und dieses Motiv, das in der Beschreibung nur als Kuriosität wirkt, ist in Wahrheit sehr diskret mit sicherstem Takt verwandt. Hier hat Lalique nicht naturalistisch nachgebildet, sondern er hat sich die Tierform zu einem Flachornament gewonnen.

Schwalben verdichtet er auf einen Kamm. Aus der vollen Elfenfläche schnitzt er die segelnden Schwingen der Vögel heraus. Der stehengebliebene Grund ist so dünn, hauchzart, schleierfein, dass er wie Luft wirkt, in der Vogelflug verschwebt.

Die reichsten Vorstellungen aber geben die Tiere, die von der Natur in der Juwelen- und Laliquelaune geschaffen wurden, die Pfauen und die Schlangen. Die Réflets métalliques, der grünblau irisierende Schmelz der Pfauenfedern, die Varietäten der Schlangenhäute mit ihrem Martelé, ihrem Cloisonné, der Üppigkeit der Emailphantasie entzünden in Lalique inbrünstigen Farbenrausch.

Königliche Schlangen in gleissender Pracht der Töne windet er mit Schnuren bleicher Barockperlen zu einem Geschmeide, das um die Glieder der Salome beim Liebes- und Totestanz spielen müsste, lüstern und grausam zugleich.

Lalique scheint mehr ein Plastiker und Dichter mit den Mitteln des Juweliers, als ein konsequenter Künstler des Gebrauchsschmucks. Zu manchen seiner Ketten und Gehänge stimmten nur Frauen, wie sie Baudelaire und Barbey d'Aurevilly oder Edgar Allan Poe träumen. Seine Ringe sind Skulpturen fabelhafter Komposition: ein Sternensaphir getragen von weich gegliederten goldenen Wolken Frauenhaars; geballte Köpfe, wie Symbole eines Albdrucks; Fruchtkränze, reich verschlungen, wie das Rankenwerk um eine Lunette des Luca della Robbia. Mehr Sammelobjekte, Nachkommen der mächtigen Kardinals- und Bischofsringe der Borgia-Zeit, scheinen sie, als dass sie ein moderner Mensch an den Finger stecken könnte. Sie würden mit ihrem Riesenmass der Leiber den Handschuh sprengen.

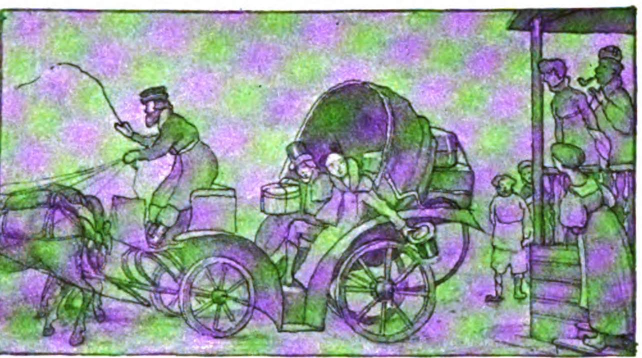
Aber Lalique hat auch Gebrauchsschmuck gemacht und hier trifft er manchmal einzig das organische Verhältnis des Schmucks zu der Stelle, die ihn trägt. Das fällt besonders auf an einem Kamm. Ein breiter Kamm, über dessen Ansatzfläche goldene und silberne Blätter sich wellig herüberwölben. Es ist in dieser Komposition ein Spiel runder schmiegsam gebundener Linien, das einen

Parallelismus giebt zu dem Flechtwerk, den Voluten des Haarknotens, in die der Kamm tief versinkt. Ein sprechendes Muster ist er für eine Ausdruckskunst des Schmuckes, die nicht redselig oder unterstrichen auftritt sondern ihre steigernde Komplementär-Wirkung in sicherer Selbstverständlichkeit übt.

In allen Reichen der Welt zu Haus, hat Lalique auch vor der menschlichen Gestalt nicht halt gemacht.

Figürliche Plastik findet sich oft an betonten Stellen seiner Schmuckwerke. Die figurale Kleinkunst Laliques ist der Handschrift der französischen Medailleure verwandt, der Roty und Charpentier, es ist Komposition von Gestalten in engem Raum mit sparsam primitiven Zügen und doch voll Innigkeit koncentrierten Ausdrucks. Auch an die wie aus Traumeindrücken hastig geballten verfliessenden Dämmerstatuetten Vallgrens kann man denken.

Lalique umschreibt gern den schmalsten engsten Rahmen um die Figuren; etwas Legendarisches bekommen sie dadurch, spiritualistischen Heiligen gleichen sie, in die Zelle ihres Reliquienschreins gefesselt. Er komponiert zweizinkige Kämme aus tiefbraun gebeiztem Horn, von der Farbe, wie sie die Kutten der elfenbeineren Mönchsstatuetten zeigen. Oben runden sie sich zu einem Spitzbogen. Und in der gotischen Nische knieen verzückte weisse Elfenbeingeschöpfe oder eine ekstatische Frauengestalt hält als Opfer ihr blutendes Rubinherz in den Händen.



CONSTANTIN SOMOFF, ILLUSTRATION ZU PUSCHKIN

Wie Rodin die Umschlingung der Körper zu grosszügigen ornamentalen Bewegungsmotiven prägt, so auch Lalique.

Den Kuss bildet er aus Elfenbein und Gold in einem Antlitzpaar, das drängend in eins verschmilzt, und um Brust und Schultern flattert umrahmend wie ein Schleiermantel, ihr Flatterhaar: Melisandens goldene Flut.

Sehr gelungen wendet Lalique auch das Bewegungsmotiv des Loie-Fullergewandes an. Von schmalem Goldrande umschlossen, — als ein Anhänger ist das Stück gedacht — steht im Bas-Relief, aus dem Elfenbeingrund herausgelockt, die fast unkörperliche Gestalt der Serpentintänzerin, die Arme gebreitet, umrieselt von den weichen Wogen ihres Flügelkleides.

Eine Welt hypertropher Künstlichkeit von schöpferischer Künstlerkraft beseelt erschliesst sich in dem Werk Laliques; er müsste fähig sein geheimen Kulten Götzenbilder kostbar verwegen und verrucht zu fügen. Seine goldenen und steinernen Träume, das Salomegeschmeide und die Pfauenkämme byzantinischer Theodoren wecken Ahnung und Stimmung massloser Leidenschaften, Wollust und Grausamkeit sterbender Kulturen, die sich im Unermesslich-Grenzenlosen berauschen und dürstend lechzen: Genug ist nicht genug. Der ausschweifende starre Prunk Moreauscher Phantasien ward aus den Bildern hier zur Gestalt. Und Baudelaires Paradis artificiels traten sichtbar in die Erscheinung.

Felix Poppenberg.

✻

AUS DRESDEN. — Während Leipzig nicht weniger als drei würdige Ludwig Richter-Feiern abhielt, ja selbst Meißen, wo der Meister sich so unglücklich fühlte, sich zu einer dankbaren Gedächtnisfeier aufraffte, blieb es in Dresden völlig still. Die Leitung der sächsischen Kunstausstellung erwies sich auch dieser naheliegenden Aufgabe nicht gewachsen, und wer in jener Stadt, in der Richter fast sein ganzes Leben verbrachte und wo er alles schuf, das seinen Namen frisch im Gedächtnis der Nachwelt halten wird, die hundertste Wiederkehr vom Geburtstage des herrlichen Meisters nicht interesselos vorübergehen lassen wollte, musste sein möglichstes thun um wenigstens in den kleinen Kreis zu gelangen, der im Gasthof zum „Weissen Adler“ weit oberhalb des Dorfes Loschwitz zusammenkam, um das Andenken Richters zu feiern. Aber auch hier sollte eher dem gläubigen Christen als dem im einwandsfreien Sinne volkstümlichen Künstler eine wirkliche Huldigung erstehen. —

Die soeben geschlossene, nach vielen Richtungen bewundrungswürdige Städteausstellung bot gerade nicht viel Wertvolles auf dem Gebiet der Kunst. Von den Raumgestaltungen muss gerade die wichtigste als ziemlich unglücklich bezeichnet werden. Hervorheben möchte ich nur die verschiedenen Bilder aus Dresden von Gotthard Kuehl. Seit er einer der unseren ist, hat sich der bekannte Meister mit liebevoller Hingabe einer Art von Iconographie Dresdens gewidmet. Zahlreiche Ölgemälde und Aquarelle verewigten Strassen und Plätze der Stadt, von denen schon manche in Folge der schonungslosen Bauthätigkeit ein ganz verändertes Aussehen bekommen haben. Es ist wohl selten, dass, wie hier, zugleich geschichtlich wertvolle Erinnerungen und treffliche Kunstwerke geboten werden. —

Im Ernst Arnoldschen Kunstsalon wurde eine Ausstellung von Arbeiten Kalckreuths und Otto Fischers eröffnet.

Von Kalckreuths einigen zwanzig Gemälden bleibt das vor mehreren Jahren bereits hier gesehene, entzückende Interieurbildnis seines stehenden kleinen Töchterchens, der „Etta", immer noch das Beste, dem kein seither geschaffenes irgendwie den Rang ablaufen kann.

Otto Fischer stellte einige wenige Radierungen und Steindrucke, dann aber eine Reihe von Arbeiten aus, die so ziemlich seine ganze künstlerische Kraft während der vergangenen 12—14 Monate in Anspruch nahmen. Es sind Kreidezeichnungen, mit Deckfarbe und Pastellstift in Wirkung gesetzt, die Motive aus dem Riesengebirge wiedergeben. Einige zwanzig hängen an den Wänden, andere liegen noch in den Mappen aus. Er selbst soll angeblich darauf dringen, dass sie nur als „Studien" betrachtet werden. Selten, scheint es mir, ist diese Bezeichnung so durchaus zu Unrecht angewandt worden; denn ein jedes dieser Blätter, wenigstens der 21 eingerahmten, scheint mir ein reifes, abgerundetes und vollendetes Kunstwerk zu sein. „Ein Kunstwerk ist vollendet", sagt Whistler, „wenn nichts mehr daran gethan werden kann, um es zu verbessern". Das trifft hier zu.

Hans W. Singer.

✻

VOM PAUMGARTNER-ALTAR. — Früher habe ich von der Reinigung gesprochen, durch die man in München die Flügel des Paumgartner-Altares so radikal und nicht allen Kunstfreunden nach Wunsch verändert hat. Inzwischen ist Professor Hauser an das Mittelbild gegangen und hat die Stifterbildnisse freigelegt. In dem Kataloge der Pinakothek las man: die ehemals im Vorgrunde befindlichen Stifterbildnisse, aus der Jobst Harrich'schen Copie der Lorenzkirche zu Nürnberg bekannt, sind noch unter der Übermalung des J. G. Fischer erkennbar. Leider sind die in kleinem Massstab rechts und links unten ausgeführten sehr hübschen Porträts von Dürers Hand nicht klar und gut erhalten zum Vorschein gekommen. Der Restaurator konnte nicht umhin, allerlei zu vervollständigen und auszubessern. Obgleich die Umstände hier ungünstig waren, weit ungünstiger als bei den Flügelbildern, erscheint mir die Enthüllung der knieenden Figürchen dankenswert. Die Komposition hat dabei gewonnen. Ein bisher verschüttetes Stück Dürer'scher Kunst ist immerhin gerettet, wenn auch nur ein trauriger Rest. Geopfertes kann Niemand beklagen; was der münchener Hofmaler, der auf den Flügeln so wunderlich produktiv gewesen war, dem Mittelbilde hinzugefügt hatte, war inhaltsloses Verlegenheitswerk.

Fischer war konsequent vorgegangen. Sein Fürst wünschte Gemälde im Sinne der neueren Zeit zu besitzen, lieber drei als eines. Der Flügelaltar ward auseinandergenommen, die schmalen Flügel breiter gemacht. Die besonderen Eigenschaften des Altarbildes, des Devotionsbildes vom Beginn des 16. Jahrhundert wurden vertilgt und die Erinnerung an die bürgerlichen Stifter und Vorbesitzer. Der ungleiche Massstab der Figuren erschien wohl störend und gar zu kindlich. Schliesslich nahm man auch an einer grossen gelben Scheibe im Himmel links oben — dem Sterne, der den Hirten erschien — Anstoss. Diese leuchtende Kreisfläche ist jetzt von der Übermalung befreit worden.

Max J. Friedländer.

✻

HERMANN OBRIST. — Wir brachten in unserem vorletzten Hefte eine Abbildung einer Säule von Hermann Obrist. Der Künstler theilt uns mit, dass diese Säule nicht, wie irrtümlich mitgeteilt war, aus Stuck ist. Sie ist in einem Felsenkeller (Bierkeller) direkt aus dem Stein gehauen worden und trägt ein Felsengewölbe. Daher die wuchtige Form der Basis, die absichtlich so urwüchsig gelassen wurde.

✻

WIENER SECESSION. — Die wiener Secession wird im Januar und Februar eine Ausstellung fremdländischer Künstler veranstalten, die, ähnlich wie im vorigen Jahre die Impressionisten-Ausstellung, ein bestimmtes künstlerisches Programm verfolgen wird. Im Frühjahr wird eine österreichische Ausstellung der Mitglieder der Secession folgen.

✻

FLORENTINER BRIEF. — Wer in einer Kunstzeitschrift, die der modernen Kunst ihr erstes Interesse widmet, über Florenz berichten soll, der braucht eigentlich das ganze Jahr nicht die Feder zu rühren. Denn es giebt hier keine moderne Kunst. Oder giebt es sie doch, so ist es besser nicht darüber zu sprechen. Was wenigstens davon an das helle Licht draussen tritt, wird als peinlich geringwertig empfunden in einer Umgebung, die auf Schritt und Tritt die grössten Erinnerungen weckt.

Anders freilich wird das Bild und heiter, wenn man von alter Kunst zu sprechen beginnt.

In Florenz scheint die kritische Zeit, da man einfach alles niederriss, was alt war, indem die Gesundheitsverhältnisse dieses Verfahren erforderlich machen sollten, vorüber zu sein. Als das alte Centrum zerstört war und viele Monumente voll glorreicher Erinnerungen vom Erdboden verschwunden waren, als an Stelle derselben ein sehr hässlicher, wie falscher Theaterprunk wirkender Platz sich erhob, den trotz einer pompösen Inschrift unendliche Sehnsucht nicht hat verdrängen können, da besann man sich, dass eine Stadt wie Florenz doch nicht allein italienischer Besitz ist, dass die gesamten Kulturvölker etwas wie ein Anrecht daran haben, für das sie zum mindesten ihre Affektion geltend machen können. Die Epoche des Niederreissens hat aufgehört, so darf man hoffen, und an ihre Stelle tritt die Sorge, die das Erhaltene bewahren, ja sogar in den ursprünglichen Zustand zurückversetzen will.

Mehr als ein Gebäude wird gegenwärtig restauriert.

Viele empfinden gegen solche Herstellungen einen Widerwillen. Und doch hat es einmal einen Tag gegeben, als diese Gebäude neu aus der Hand ihres Schöpfers hervorgingen, den Tag, an dem die Gerüste fielen. Gewiss man soll nicht verfahren, wie man in früheren Jahrhunderten mit den antiken Statuen verfuhr, dass man, um alte Bestandteile und Ergänzungen einheitlich erscheinen lassen, einfach das Ganze überpolierte und so dem Werk die ursprüngliche Feinheit raubte. Sieht man aber bei Bauwerken, wie dem Palazzo Rucellai oder Palazzo Bartolini, der lange Zeit zum Hotel degradiert war, dass hier aus dem Gebälk, dort von der Bekrönung eines Fensters Stücke fehlen, die unschwer zu ergänzen sind, so erweckt dies nur die Empfindung von Vernachlässigung, Geringachtung: zur ästhetischen Wirkung eines Gebäudes sind derlei Beschädigungen gewiss nicht nötig.

Aber es geschieht viel und viel Gutes. Den Hof des alten Palastes der Medici, den man wegen seiner Kapelle mit Gozzolis Fresken besucht, hatten einst Sgraffiti geschmückt, grosse, schwer hängende Fruchtkränze im Renaissancestil. Es war dann eine Zeit gekommen, die dergleichen nicht liebte, und hatte dem Hofe einen nüchternen Anstrich gegeben. Jetzt wird die Tünche heruntergeklopft, die alten Sgraffiti wurden herausgeholt oder, wo sie fehlen, erneuert, und Donatellos Rundreliefs und die schönen grauen Steinsäulen werden bald nicht mehr trostlos mit der Umgebung kontrastieren. Vielleicht entschliesst man sich noch und entfernt die überaus hässlichen Barockumrahmungen einiger Thüren, die der strengen Würde des Gebäudes gar nicht anstehen.

Auch aus den Sammlungen giebt es zu berichten. Freilich nicht so sehr von hervorragenden Ankäufen, die schliesslich auch bei solchem Reichtum des Besitzes nicht so nötig sind, als von Veränderungen, die zugleich Verbesserungen sind. Das Hauptstück darunter ist der van der Goes-Saal der Uffizien. Als vor einigen Jahren der berühmte Altar, den die Portinari gestiftet haben, aus Santa Maria Nuova in die grösste der hiesigen Sammlungen überführt wurde, gab dies den Anlass die verstreuten altniederländischen Bilder, wenigstens die Hauptwerke, in einem Raum zu vereinigen. So entstand das kleine Kabinet, das in den dritten Gang der Uffizien mündet — einer jener Räume, die zu beschaulicher Betrachtung von Kunstwerken einladen, und gerade inmitten der lauten Eindrücke, die man angesichts italienischer Kunst so oft empfängt, ein Ruhepunkt für den nordischen Besucher. Die ehrlich unbefangene Naturanschauung berührt wie Heimatluft. Und welch glorreiche Farben leuchten von den Wänden herab, wohlthuend zugleich und berauschend, voll und tief, wie wenn Sonnenlicht durch alte bemalte Glasfenster scheint. Es war ein glücklicher Gedanke, der diese Vereinigung schuf, und höchsten Lobes wert.

Im übrigen kann man gerade in Florenz lernen, dass es neben der jetzt allgemein bevorzugten historisch chronologischen Aufstellung der Museen noch eine andere Möglichkeit giebt. Weil aber die Meisten mit bereits geformten Vorstellungen hierher kommen, bleiben sie gegenüber der bestrickenden Pracht des Palazzo Pitti, bei einer Aufstellung, die noch ganz den Geschmack fürstlicher Liebhaber aus dem sechzehnten Jahrhundert verrät, kalt. Und kalt auch deshalb, weil hier eine Kunst bevorzugt ist, an der wir mit einer gewissen Einseitigkeit glauben vorübergehen zu dürfen.

Wir wundern uns darüber, dass Goethe und seine Zeitgenossen nur den Guercino, Guido, die Caracci betrachteten und für die ältere Kunst keinen Blick, kein Wort hatten. Und dabei wird es heute im Grunde genau ebenso gemacht, und man begeistert sich selbst für minderwertige Quattrocentokunst, und geht an den bestgemalten Bildern der Spätzeit teilnahmlos, ohne eines Blickes sie zu würdigen, vorüber. Wer beachtet die Landschaften Salvator Rosas; eine glanzvollere Dekoration als die des Luca Giordano im Medicipalast wird man so bald nicht finden, es sei denn bei Tiepolo. Und so könnte man Namen an Namen reihen von denen, die zu Unrecht wenig oder gar nicht beachtet sind.

Georg Gronau.

*

PARISER HUMORISTEN UND SATIRIKER. — Bei Bernheim ist eine kleine Ausstellung gewesen; Humoristen und Satiriker. Zeichnungen von Léandre, Vallotton, Sem, Herrmann Paul, Jeanniot, Louis Morin und Terrakotten von Laplagne.

Léandre, Vallotton und Sem fordern zu Bemerkungen und zur Vergleichung auf. Paul, Jeanniot, Morin darf man übergehen. Sie machen ihre Sache so wie sie viele machen. Der einfachste ist Sem, der schärfste ist Vallotton. Sie haben beide etwas sich Ergänzendes — und nicht nur, weil sie ausgesprochene Schwarzweisskünstler sind. Sie arbeiten mit Feder und Tusche, Léandre macht Kreidezeichnungen. Léandre ist ein vorzüglicher Pastellist, während die beiden anderen sich in dieser Technik nicht hervorgethan haben. Sie könnten vielleicht gute Aquarellisten sein. Aber sie blieben auch dann — vorwiegend Zeichner. Linien: d. h. konturenhafter Sem, flächenhafter Vallotton.

Sem würde mich mehr interessieren, wenn ihm Lautrec nicht vorausgegangen wäre; Lautrec erdrückt ihn. Und er hat von Lautrec gelernt. Er hat ihm das momentane Erhaschen abgesehen, die fast grausame Charakteristik der flüchtigsten Linie — den einzelnen Eindruck, unter dessen Herrschaft immer der allgemeine Eindruck bleibt. Aber ihm fehlt die Geistreichigkeit, direkt auch der geistige Reichtum, und ganz besonders die Bissigkeit Lautrecs. Er nimmt nur auf, er hält nur fest, er hat nur den karikaturistischen Blick. Er ist Charmeur und bleibt es immer. Er höhnt mit Liebenswürdigkeit, er verdirbt es mit dem Verhöhnten nicht. Und — er ist ohne Horizont. Hinter Lautrec geht es wie eine

Welt auf, aus ihr weht uns schneidende Kälte entgegen. Sem bleibt nach dieser Seite leer. Er ist höchstens momentphotographisch unheimlich. Er verblüfft. Und er gefällt. Lautrec ist nicht gefällig; nichts weniger als das. Wenn Lautrec ein Porträt zeichnet, wird der Dargestellte ein Opfer unter seiner Hand. Bei Sem niemals. Es lässt sich am besten vergleichen, wenn man die Yvette Guilbert von Lautrec mit dem Umschlag der Demi-Vierges von Sem vergleicht. Man fühlt die Gegensätze ganz deutlich.

Das Bewusste hat nun Vallotton mit Lautrec gemein. Er hat es bis zur Manier. Freilich kommt bei ihm eines hinzu: er ist ein Holzschneider, der nie seinen Holzstock vergisst. Darum bringt er Fläche und Linie so fein zusammen. Er spricht ganz gleichwertig in beiden, ohne dass man eine Reibung spürte. Und mit dem nie verlornen Gedanken an die Vervielfältigung hängt es bei ihm zusammen, dass seine Linie nie ins Zarte gerät. Selten ist sie weich, und nur wo es sich technisch unbedingt verträgt, hat sie Fluss. So viel Geist er in seine Arbeiten legt, er drängt ihn nie auf. Er brilliert nie, dazu ist er zu viel Künstler – er verliert die Bildhaftigkeit nie aus dem Auge. Selbst seine Schärfe muss man oft suchen. Léandre kombiniert. Ich sah ihn einmal bei der Arbeit, bei der Beobachtung. Er sucht lange; er sucht vieles; das Einzelne genügt ihm nicht. Er arbeitet wohl so: er legt auseinander und schliesst dann, gesteigert, die Einzelheiten zu einem – im humoristischen oder satirischen Sinn – erhöhten Ganzen zusammen. Er hat am ehesten die Szene nötig, den Vorgang. Er lässt den Vorgang nicht nur mitsprechen, er lässt ihn sogar oft das meiste aussprechen. Man möchte zusammenfassen: — Sem ist vorwiegend Humorist, vielleicht nicht mehr als Humorist – Vallotton ist vorwiegend Satiriker, Léandre ist ein Zusammenschluss von beiden, aber mehr im vermittelnden Sinne. Er ist ein Ausgleicher.

Forain fehlt. Man kann ihn sich ohne weiteres ergänzen. Er ist zudem immer der gleiche, er wiederholt sich immer. Er kultiviert die künstlerische Hässlichkeit, und das Gemeinste des Lebens scheut sein Stift nicht. Es ist seltsam. – Oft bestaunt man ihn – und die gewollte Flüchtigkeit seiner Technik geht ausserordentlich gut mit dem Inhalte seiner Darstellungen zusammen. Und dennoch fordert er nicht – nicht mehr – zu Betrachtungen auf.

Von der Plastik Laplagnes möcht ich sagen, dass seinem Witz der Geist und seinem Geist der Witz fehlt. Was Humor bei ihm ist, liegt auf der Hand. Man braucht nicht besonders danach zu greifen. Seine kleinen Sachen sind ganz amüsant. Manchmal stehen sie an der Grenze des Geschmacklosen. Weniger in ihrer Ausführung, als vielmehr in ihrer Auffassung. Aber darum versteht sie auch jeder. Etwas allgemeiner in ihrem Inhalt wären sie für den Bazar gut. Wilhelm Holzamer.

❃

AUS DEM HAAG. – Die Ausstellung alter Porträts im Haag, welche jetzt geschlossen worden ist, war keineswegs ein Ereignis, wie etwa die brügger Ausstellung im vorigen Jahre, – sie bot keine besondere Gelegenheit zu neuen Vergleichen oder tieferen Studien, – sie gab nicht einmal ganz hervorragende Meisterwerke zu geniessen, — sie führte auch nicht ein abgeschlossenes Stück Kunstgeschichte mehr oder weniger komplett vor unsere Augen; – und dennoch war sie in der Reihe der ermüdend vielen Ausstellungen mehr als eine gewöhnliche, weil die Bilder der alten Holländer nun einmal mehr als gewöhnlich gut bleiben. – Sie malten so einfach, so schlicht für sich hin, so garnicht zur Schau stellend, das ihre Bilder in unserer doch oft zu sehr aufs Äusserliche wirkenden Zeit immer wieder fast überraschend berühren. –

Es giebt Leute, welche diese objectiven alt-holländische Durchschnitts-Porträts, bei aller Unverdorbenheit, doch zu nüchtern finden Das mag ja manchmal der Fall sein, und dennoch hat dieses unbewusste Prinzip der treuherzigen Hingabe, woraus sie entstanden, der Welt unendlich viel Schöneres bereitet als es manche sogenannte grosse Auffassung zu thun im Stande sich zeigt.

Man hat in unserer Zeit, auf solchen Auffassungen beruhend, Porträts entstehen sehen, in denen das Subjektiv-künstlerische freilich als Hauptfaktor gelten kann. Aber wo führt das Alles dann hin? Mir sind Abbildungen von berühmten Zeitgenossen bekannt, bei denen die Auffassung so dick oben drauf liegt, dass sie aussehen als hätten nicht die Originale selbst, sondern Schauspieler, welche für die Originale spielten, dafür Modell gestanden – die *Grime* drängt sich vor und hat zur Grimace geführt. Man meint das glänzende Rampenlicht zu merken. – Die Absicht ist so deutlich, dass der Künstler keine andere Stimmung hervorbringt als eine Verstimmung. Ein tieferer Halt fehlt vollkommen. Dazu nun führt solche künstlerisch-subjektive Auffassung!

Die Grundlage aber jedes Porträts liegt in dem Glauben an die unerschöpfliche Schönheit der Wirklichkeit selber, und in der sachlichen Hingabe des Malers dieser ungeschminkten Wirklichkeit gegenüber. Darin nun waren die alten Holländer gross.

Sie treten dem Leben mit Respekt entgegen, – sie setzten sich nicht in Positur etwas Grossartiges zu leisten, – sie stellten nichts zur Schau. Und dennoch haben sich, gerade auf ihrem einfachen Fundament, Meister wie Frans Hals und Rembrandt mit Sicherheit emporheben können.

Das, meine ich, war man auf der haager Porträtausstellung wieder einmal zu sehen im Stande. Jan Veth.

ZWEITER JAHRGANG, ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. OKTOBER, AUSGABE ANFANG NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREI
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG.



Jahrgang II Heft III

Kunst und Künstler

Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

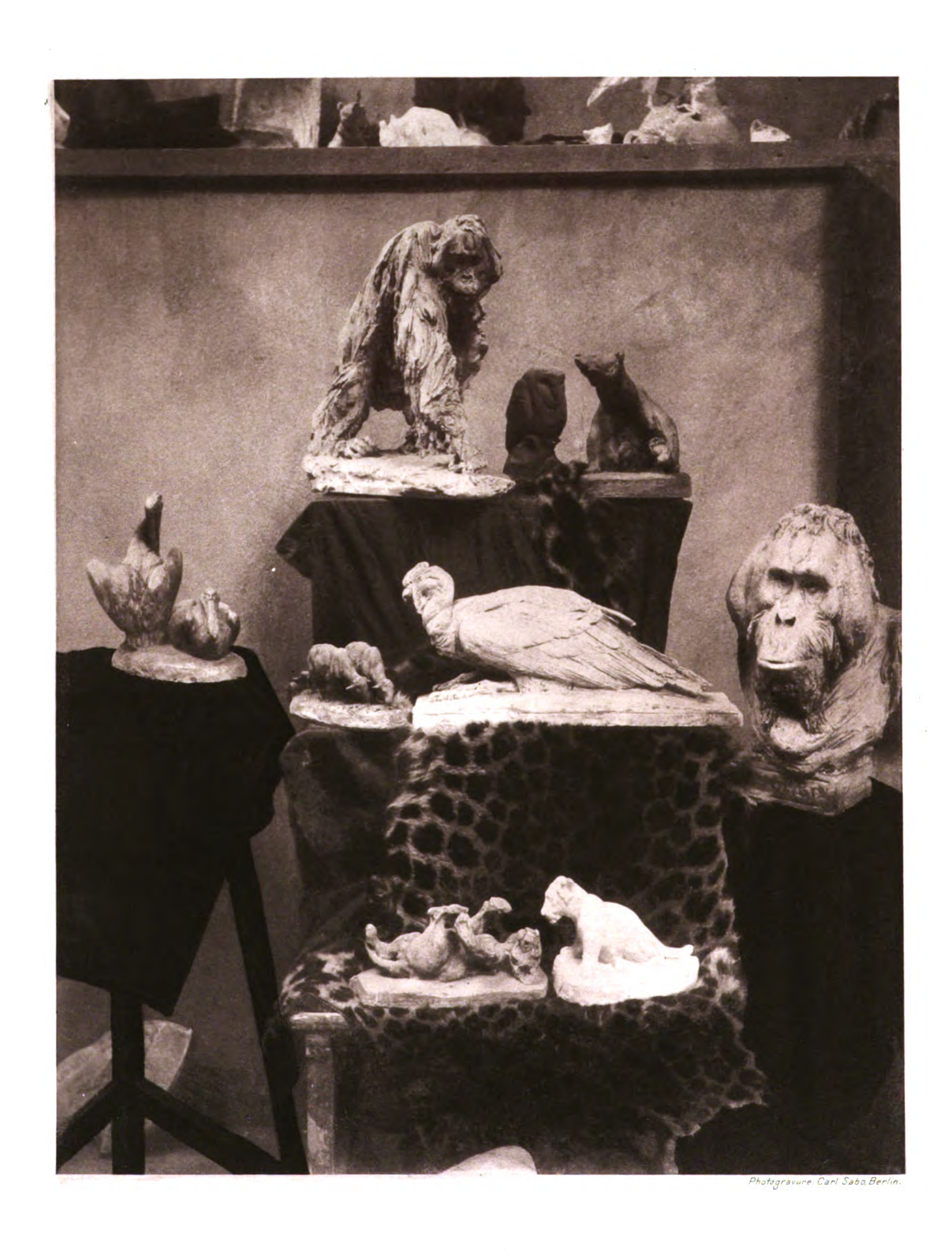
PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT III

AUFSÄTZE

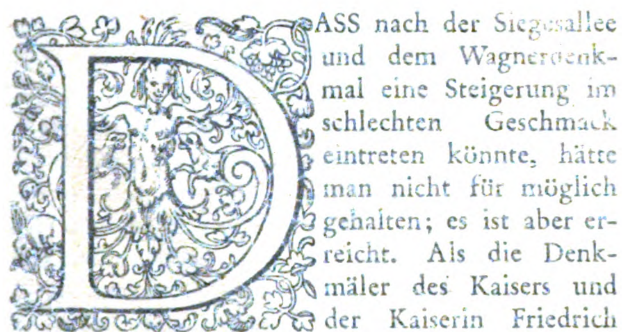
ABBILDUNGEN



Photogravure: Carl Sabo Berlin.



DIE NEUEN DENKMÄLER



DASS nach der Siegesallee und dem Wagnerdenkmal eine Steigerung im schlechten Geschmack eintreten könnte, hätte man nicht für möglich gehalten; es ist aber erreicht. Als die Denkmäler des Kaisers und der Kaiserin Friedrich vor dem brandenburger Thor enthüllt wurden, starrte Berlin: wir glauben, der verknöchertste Mensch, der Anhänger verrottetster Anschauungen sagte: Das geht denn doch nicht. Diese Geisselung des guten Geschmacks übersteigt in der That alles Mass, übertrifft die höchsten Erwartungen im schlechten Sinne, die gehegt werden konnten.

Man denkt manchmal: ist das Recht, das wir uns nehmen, Kritik zu üben, nicht eine Usurpation? waren wir aufgefordert worden, ein Urteil zu geben?

Noch jüngst äusserte jemand in der Zukunft — und irren wir uns nicht, ist er dem Kaiser persönlich bekannt geworden — die Ansicht, dass man sehr unrecht thäte, z. B. die Theaterdirektoren zu kritisieren, wenn sie gemeine Stücke aufführten: die Theaterdirektoren, äusserte er, wollen Geld verdienen und wir haben uns eine sehr willkürliche Theorie geschaffen, als wir annahmen, dass gerade sie unter allen Geschäftsleuten gehalten sein sollten, nicht ans Geldverdienen zu denken sondern an die Kunst. Es zwingt denn doch niemand, sagte mit Recht der Verfasser jenes Artikels, uns, das Publikum, in die schlechten Stücke hineinzugehen; das Theater öffnet uns gegenüber nicht seine Fangarme und zieht uns in seinen Schlund, nein, wir können draussen bleiben, wenn wir so wollen und brauchen die schlechten, die gemeinen, die geldbringenden Stücke nicht zu sehen.

Ebenso liegt es bei Bildern. Sie stehen nicht vor dir auf deinem Wege, wenn du deinen Geschäften nachgehst oder deinen Spaziergang machst, nein, du suchst sie auf, du gehst ihnen nach, du bekümmerst dich um sie in dem Laden eines Kunsthändlers. Du schiltst? Nun, du brauchtest



August Gaul, Atelierwand.



DIE NEUEN DENKMÄLER



ASS nach der Siegesallee und dem Wagnerdenkmal eine Steigerung im schlechten Geschmack eintreten könnte, hätte man nicht für möglich gehalten; es ist aber erreicht. Als die Denkmäler des Kaisers und der Kaiserin Friedrich vor dem brandenburger Thor enthüllt wurden, starrte Berlin: wir glauben, der verknöchertste Mensch, der Anhänger verrottetster Anschauungen sagte: Das geht denn doch nicht. Diese Geisselung des guten Geschmacks übersteigt in der That alles Mass, übertrifft die höchsten Erwartungen im schlechten Sinne, die gehegt werden konnten.

Man denkt manchmal: ist das Recht, das wir uns nehmen, Kritik zu üben, nicht eine Usurpation? waren wir aufgefordert worden, ein Urteil zu geben?

Noch jüngst äusserte jemand in der Zukunft — und irren wir uns nicht, ist er dem Kaiser persönlich bekannt geworden — die Ansicht, dass man sehr unrecht thäte, z. B. die Theaterdirektoren zu kritisieren, wenn sie gemeine Stücke aufführten: die Theaterdirektoren, äusserte er, wollen Geld verdienen und wir haben uns eine sehr willkürliche Theorie geschaffen, als wir annahmen, dass gerade sie unter allen Geschäftsleuten gehalten sein sollten, nicht ans Geldverdienen zu denken sondern an die Kunst. Es zwingt denn doch niemand, sagte mit Recht der Verfassser jenes Artikels, uns, das Publikum, in die schlechten Stücke hineinzugehen; das Theater öffnet uns gegenüber nicht seine Fangarme und zieht uns in seinen Schlund, nein, wir können draussen bleiben, wenn wir so wollen und brauchen die schlechten, die gemeinen, die geldbringenden Stücke nicht zu sehen.

Ebenso liegt es bei Bildern. Sie stehen nicht vor dir auf deinem Wege, wenn du deinen Geschäften nachgehst oder deinen Spaziergang machst, nein, du suchst sie auf, du gehst ihnen nach, du bekümmerst dich um sie in dem Laden eines Kunsthändlers. Du schiltst? Nun, du brauchtest

nicht bei ihm einzutreten, der Kunsthändler holte dich nicht herbei, du suchtest ihn auf. Gefallen dir seine Ausstellungen nicht, so wirst du ein andres Mal nicht zu ihm hineingehn, die Strasse lässt dich vorüber, keine Seele zwingt dich, das Trottoir zu verlassen ...

Und so kann man dazu kommen, die Kritik, welche man in Schauspielhäusern und in Kunstausstellungen übt, gewissermassen für ein undelikates Einmischen in fremde Angelegenheiten zu halten. Ein wahres Anrecht auf unsern Freimut haben nur die Häuser mit hässlichen Façaden, die an öffentlicher Strasse liegen, und die Monumente, wenn sie nicht im verschwiegenen Grün der Gärten aufgestellt sind. Denn über die Strasse müssen wir. Und hier stellen sich uns die hässlichen Häuser und Denkmäler entgegen.

Auch da giebt es noch Gradunterschiede. Man kann die Siegesallee vermeiden, man kann jedoch nicht umhin, durch das brandenburger Thor zu kommen. Und da sieht man ...

Es ist indes noch ein anderer Unterschied zwischen der Siegesallee, über welche wir uns so oft geärgert haben, und der Denkmalsanlage vor dem brandenburger Thor, die den neuen Quell unseres Ingrimms bildet.

Die Siegesallee war ein Missgriff an einer unhistorischen Stelle. Und ihre Denkmäler — so Böses man von ihnen auch sagen mag — sind mehr banal als entsetzlich, mehr „common place“ als auffallend missraten, mehr das, was man an Schwäche der Kunstübung bei den Vielzuvielen erwartet, als das, was sich als ein Himalaja der Geschmacklosigkeit heraushebt. Die Denkmäler in der Siegesallee hielten — bis auf den orthopädischen Mann allerdings, bis auf den orthopädischen Mann und, ach ja, nun fallen uns auch die andern besonders schlechten Denkmäler ein — im grossen und ganzen hielten sie jedoch immerhin eine Art von Niveau aufrecht und wirkten vielleicht nur deshalb so scheusslich, weil ihre Massenhaftigkeit erdrückte. Im grossen und ganzen steht es fest, dass wir jetzt mit ihnen vertraut geworden sind und sie nicht mehr sehen. Wir gehen, fahren und reiten durch die Siegesallee jetzt mit grosser Gelassenheit, der Mensch vergisst ja so rasch. Werden wir aber je dahin kommen, dass wir auch an den beiden neuen Monumenten vor dem brandenburger Thor werden vorüberkommen können und sie nicht mehr sehen? Aus Gemeinheit ist der Mensch ja gemacht und die Gewohnheit nennt er seine Amme; vielleicht schon in einigen Monaten stören uns diese mit verschwenderischer Hand ausgestreuten langen weissen gleissenden Linien vor dem brandenburger Thore nicht mehr, unser Auge gleitet über sie hin und nimmt sie nicht mehr wahr, gleichmüthig, als ständen sie von Ewigkeit an da, gehen wir an ihnen vorüber — dann aber dürfen wir beklagen, dass unser Empfinden für das, was hier hässlich ist, durch den täglichen Ansturm dieser Hässlichkeit aufgelöst und weggewaschen werden konnte, dass unsere ästhetische Reizbarkeit hat vermindert werden können. . . . Und jedenfalls jetzt stehen wir noch unter dem vollen Eindruck des unerhörten Missratenseins dieser Monumente und unsere Kritik schwillt zu den höchsten Tönen an.

Die beiden Bildhauer haben sich nicht mit Ruhm bedeckt. Namentlich der Bildhauer Gerth, der Urheber der Statue der Kaiserin Friedrich, hat, wenn ihm die Hand nicht von anderer Seite gelenkt wurde, unbegreifliche Schwächen gezeigt. Brütt, einer der Wenigen, die sich in der Siegesallee mit Anstand aus der Affaire gezogen hatten, ist in seinem Denkmal des Kaisers Friedrich ausserordentlich weit hinter sich selbst zurückgeblieben. Er hat sich den Panzer des Kaisers aufoctroyieren lassen und das mag mit zu dem unglücklichen Aussehen seines Denkmals beigetragen haben. Unter allen Umständen stören diese beiden Gestalten des Kaisers und der Kaiserin nicht sehr. Nicht ihretwegen ist die Denkmalsanlage einfach entsetzlich, sie würde vielmehr auch verunglückt gewesen sein, wenn selbst die beiden Statuen vorzüglich gewesen wären. Denn auf die Statuen kommt es hier gar nicht an. Sie haben in dieser viel zu weit gegangenen Anlage nur den ästhetischen Wert von Vasen oder von Adlern oder von Springbrunnen. Nur der Architekt, der Urheber der Gesamtanlage, ist schuldig, der Hofbaurat Ihne. Wie weit er wirklich schuldig ist, kann man allerdings nicht sagen, nicht wissen. Aber die Verantwortung für diese Denkmalsanlage trägt allein er. Es ist keine Denkmalsanlage, sondern eine Aufreihung von Barrièren; Brustwehren, die nichts zu wehren haben; von ärgster Phrasenhaftigkeit der Architektur, die dennoch ein nüchternes Gepräge trägt. Und Das gegenüber dem brandenburger Thor, gegenüber diesem keuschen Denkmal, an diesem historischen Platze, an diesem lieblichen — lieblich gewesenen — Eingang zum Tiergarten.

Hatte man ein Recht, diese historische Stelle so zu verändern?

Man denkt bei den beiden neuen Denkmälern an die jüngstvergangenen Tage, da zur Anwesenheit des Königs von Italien die Umgebung des brandenburger Thores, ja dieses selbst, einen neuen Aspekt erhielt. Die Anlagen wurden damals, und mit Recht, getadelt. Sie hatten trotzdem etwas, was durch die Naivetät zusagte, mit der man — für einen Tag, das entschuldigt Vieles — das Ehrfurcht einflössende brandenburger Thor zu ändern wagte. Die neue Veranstaltung hat weniger den Charakter einer Festdekoration als den von, sagen wir, Ausstellungsbauten. Obwohl eine grosse Oede und Kahlheit in ihnen herrscht, lassen die beiden neuen Hervorbringungen an Bauten denken, wie sie für Paris oder Chicago angefertigt wurden, ja noch mehr als zu den pariser Ausstellungsarchitekturen leiten sie den Gedanken zu den amerikanischen Ausstattungs- und Ausstellungsprodukten wegen der Kolossalität und des Reichtums der in ihnen niedergelegten Geschmacklosigkeit hin. Wir sind aber schlimmer daran als Franzosen und Amerikaner.

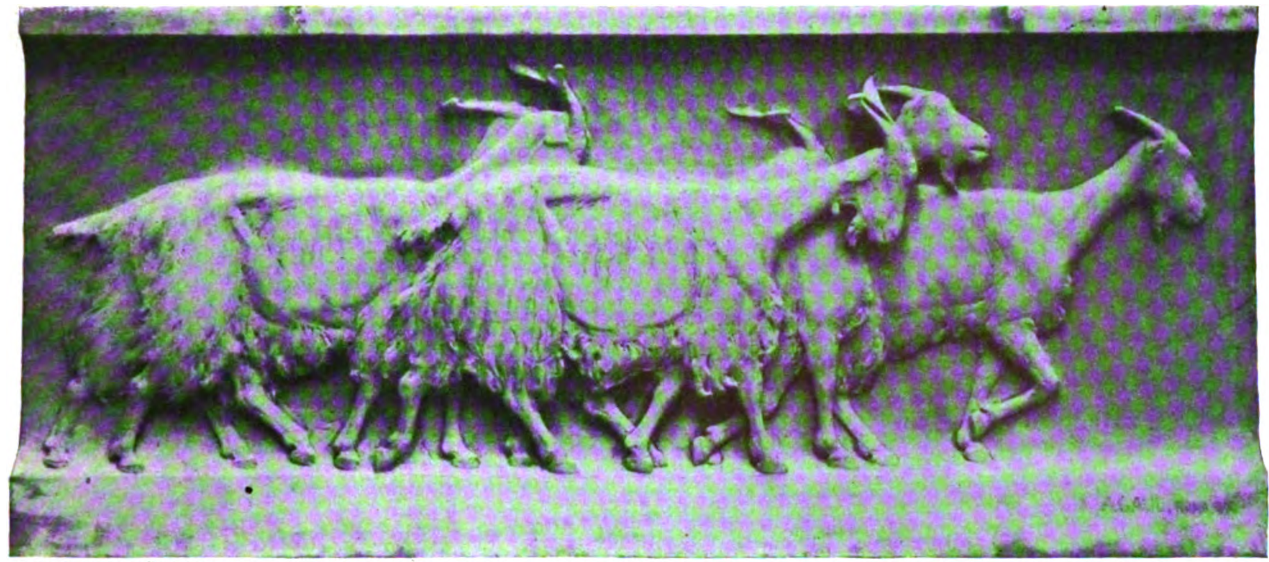
Denn während bei diesen die Schein- und Füllarchitekturen dem Inhalt entsprechend aus elendem Material angefertigt waren, der Marmor an ihnen nur imitiert war und das Ganze schnell dem Boden gleichgemacht wurde, nachdem die Parade vorüber war, werden uns die beiden langhingestreckten Denkmäler, die der ehrenfesten Schönheit des brandenburger Thores gegenüber jetzt errichtet sind, für alle Zeiten erhalten bleiben. H.



D. CHODOWIECKI, DER „PARISER PLATZ" 1764.



AUGUST GAUL IN SEINEM ATELIER



AUGUST GAUL, RÖMISCHE ZIEGEN

AUGUST GAUL

VON

FRITZ STAHL

ALLE Künstler des neunzehnten Jahrhunderts, die etwas Neues brachten, haben sich gegen lauten und oft höhnischen Widerspruch durchsetzen müssen. Ihr Eintritt in das Kunstleben war immer mit einem gewissen Lärm verbunden, den die Beharrenden unter den Kunstgenossen, den Kritikern und den Beschauern verübten, und der dann ihre Anhänger zwang, wenn sie für sie eintreten wollten, ihn zu überschreien. Man hatte sich fast daran gewöhnt, in der Stärke dieses Lärms den Massstab für die Bedeutung eines Künstlers zu finden.

August Gaul ist vielleicht der erste grosse Künstler der Epoche, dessen Schicksal ein anderes war. Er trat still und fast unbemerkt ein und nahm seinen Platz. Soviel ich weiss, hat niemand gegen seine Werke und seine Art Widerspruch erhoben, und sie wurden ziemlich von vornherein einstimmig mit grossen Worten, aber in ruhiger Weise gepriesen.

Damit hängt noch ein anderes zusammen. Die Anerkennung der anderen Künstler ging von Einem oder doch von Wenigen aus, Künstlern oder Kennern, die sie dann allmählich dem Publikum suggerierten. Gauls Arbeiten gewannen sofort die Fernerstehenden, eben so sehr wie die feineren Kunstfreunde. Sie bedurften nicht nur nicht der Fanfare, sondern nicht einmal der Erklärung. Es ist denn auch in dieser schreibseligen Zeit über den Künstler sehr wenig geschrieben worden.

Nichts ist bezeichnender für die werbende Kraft dieser niemals auffälligen Werke, als der Erfolg seiner „Löwin“ in Turin. Als ich zum erstenmal in der Ausstellung war, hörte ich zwei-, dreimal das Wort „lionessa“, dann wie eine Bezeichnung von etwas ganz Bekanntem den Namen „sala della lionessa“. Da ich glaubte, es handele sich um die offizielle Benamsung eines besonderen Saales, fragte ich einen der Aufseher, und es stellte sich heraus, dass das Publikum von selbst den Namen dem deutschen Raum gegeben hatte, in dem Gauls „Löwin“ stand. In wenigen Tagen war

das Werk populär geworden, unter Italienern, deren Kunst nach so ganz anderer Richtung geht, in einer Ausstellung, die nicht nur gross und bunt war, sondern auch gerade der Schaulust der Menge so viel sensationellere Dinge bot.

Ebenso unmittelbar war der Erfolg in Berlin gewesen, bei diesem und bei anderen Werken Gauls. In den ersten Unterhaltungen, die man mit Laien über die Secessionsausstellungen führte, hörte man entzückte Worte über die schönen Tierfiguren, meist wussten die Unterredner nicht einmal den Namen des Künstlers; ein Beweis dafür, wie stark und selbstverständlich die Arbeit gewirkt hatte, wie anders als andere, denn gewöhnlich ist doch der Namen das erste, und oft genug ist er das einzige, um das sich das Publikum kümmert.



AUGUST GAUL, EULE

✵

Es ist kein Zweifel, dass dieses besondere Schicksal des Künstlers für ihn charakteristisch ist, und dass man deshalb den Gründen nachgehen muss, auf denen es beruht.

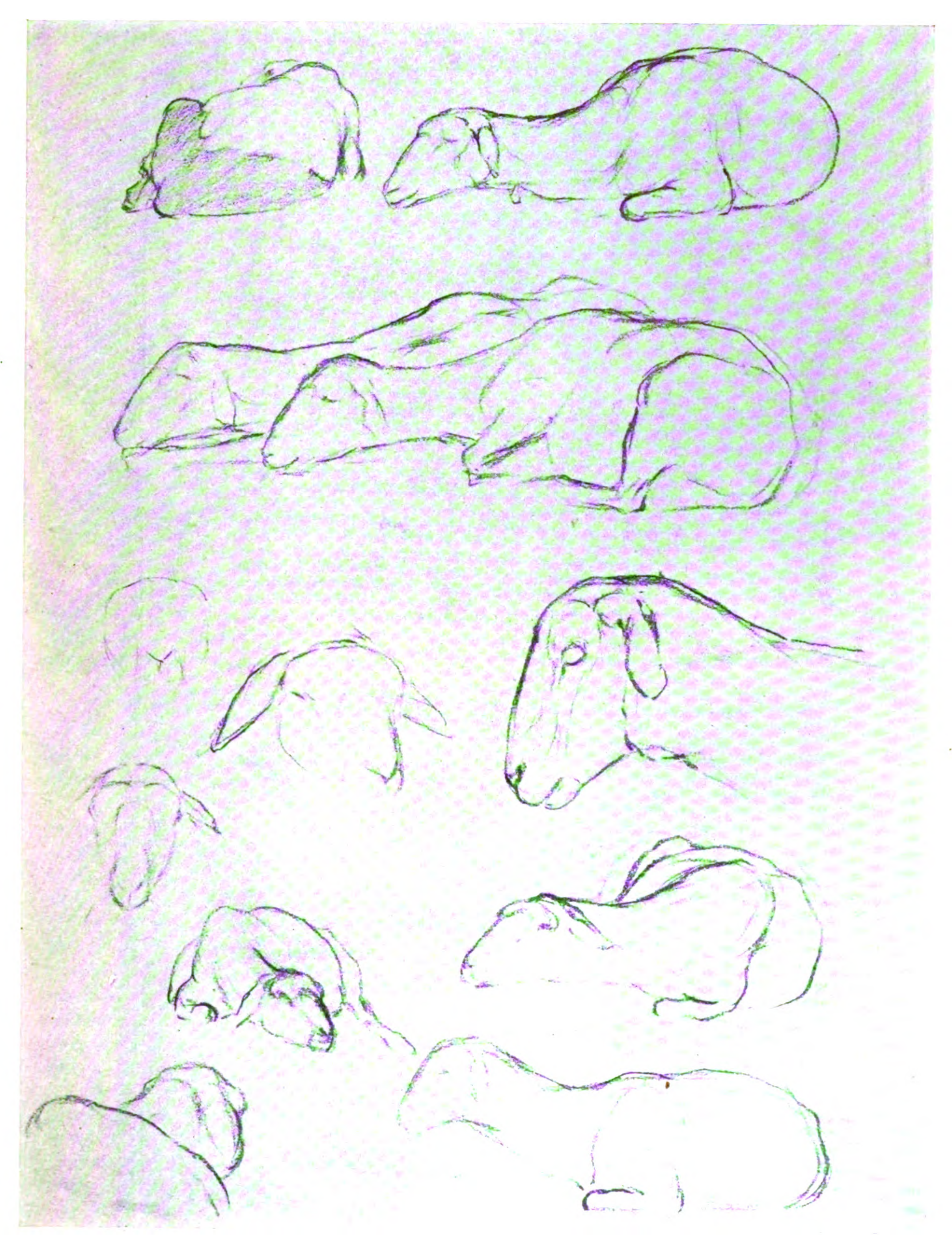
Die Neusucher unter den Künstlern des Jahrhunderts weckten den Widerspruch, weil sie sich gewaltsam vom Hergebrachten trennten. Sie brachten Stoffe, die man vorher nicht behandelt hatte, eine Darstellungsart, die der ihrer Zeitgenossen schroff entgegengesetzt war. Mehr oder minder bewusst betonten sie diesen Gegensatz, das Anderssein, das Unakademische. Hauptsächlich, weil ihre Jugend unter dem Zwange der akademischen Schablone geseufzt hatte. Gaul hatte — ähnlich wie Menzel — das Glück, diesen Zwang nie gekannt zu haben, er ist nicht als Akademiker, sondern als Handwerker erzogen worden. Mit dem scharfen Auge, das ihm die Natur geschenkt hatte, sah er die Welt an, ein Eigener, nie in Gefahr, so zu sein wie die anderen, aber auch nie in Gefahr, durch ein trotziges Andersseinwollen die einfache Reinheit des Schauens zu alterieren. Der „Sturm und Drang“ blieb ihm erspart, er konnte früh reif werden.

Das Publikum empfand gar nicht das Neue in seinen Werken, sondern nur das Gute. Es setzte sie — und das ist der unvermeidliche Nachteil dieses Vorzuges — deshalb auch bei aller Bewunderung nicht so hors ligne, wie sie es verdienen. Wenn man denselben Laien, die sich ganz unbeeinflusst entzückt über sie äusserten, beistimmend sagte, dass der Schöpfer dieser Arbeiten unter die allerersten Bildhauer der Zeit rangiere, waren sie sehr erstaunt. Das hätten sie nicht gedacht. Die Schwierigkeiten waren so vollkommen überwunden, dass man gar nichts davon merkte. Diese Kunstwerke standen so „gewachsen“, so selbstverständlich da wie ein Stück Natur.

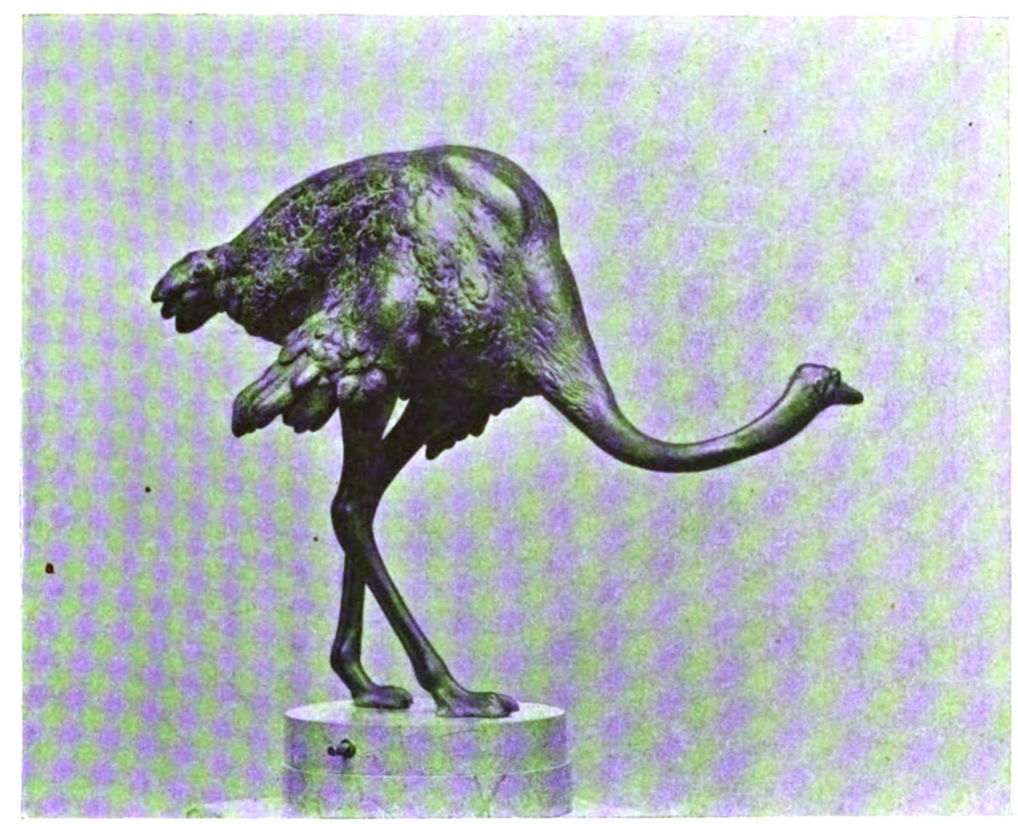
Vor allem hatten sie in den Stoffen gar nichts Ueberraschendes, diese Tiere in den einfachsten Stellungen und Bewegungen. Dass sie trotzdem an nichts Bekanntes, nicht an alte und nicht an neue Kunst „erinnerten“, also recht eigentlich neu waren, das kam den naiven Beschauern nicht zum Bewusstsein. Noch weniger natürlich das Neue der Darstellung, die Feinheit der Materialbehandlung, die bei aller Natürlichkeit der Schilderung dem Stein und der Bronze ihren Charakter liess.

Aus denselben Gründen hatten auch die Kritiker nicht viel über Gaul zu sagen und begnügten sich damit, ihn sehr zu loben.

Und doch — es ist sehr viel über ihn zu sagen. Will man ihm gerecht werden, so muss man auf das Prinzip seines Schaffens zurückgehen, und das



AUGUST GAUL, STUDIENBLATT



AUGUST GAUL, STRAUSS



AUGUST GAUL, LAUFENDER STRAUSS IM BESITZ VON DR. P. v. LIEBERMANN



AUGUST GAUL, GÄNSE

führt zu den letzten Fragen der Kunst und zu den wichtigsten der Zukunft unserer Kunst. Man muss weit ausgreifen, um das aufzuzeigen.

❊

Der Bildner, das ist am letzten Ende ein Auge, das die Sprache der Natur, und eine Hand, die die Sprache des Materials versteht.

In diesem Satze liegt für mich das Resultat aller neuen Erkenntnis vom Wesen der Kunst, dieser Erkenntnis, die gekommen ist, nachdem man ein Jahrhundert lang von Vorbild zu Vorbild, von Theorie zu Theorie geirrt ist.

Er enthält, das muss bemerkt werden, nichts über den Stoff, den der Künstler gestaltet. Weil es ganz gleichgiltig ist, ob er eine Wirklichkeit nachschaffen will, oder einen Traum seiner Seele. Als Bildner muss er das Auge in der Natur und die Hand am Material haben, wenn sein Werk leben soll.

Es ist dieses, auch das muss bemerkt werden, nicht dasselbe, als wenn man sagt, der Künstler muss sein Handwerk kennen. Sonst könnten gleich die Werner kommen und sprechen: „Das haben wir immer gesagt."

Wir haben den Naturalismus erlebt. Kunst, hiess es damals, ist Nachahmung der Natur, sie kann und soll nichts anderes sein, in Gegenstand und Form. Das Temperament, das Auge allein macht den Künstler. Alles muss er ausdrücken, was es sieht, unmittelbar. Dann merkten wir, dass das nicht geht, dass aus dieser Art von Nachahmung der Natur keine Kunst herausspringt, dass die Vorzüge der grossen Künstler dieser Periode in ganz anderen Dingen lagen. Und das Pendel, das weit zum Naturalismus ausgeschlagen war, schlug ebenso weit nach der anderen Seite aus, zum, wenn man so sagen darf, zum Stilismus. Man erkannte, und das war wichtig und richtig, die Bedeutung des Materials, aber man glaubte, und das war ein Irrtum, den Stil aus alten Werken abstrahieren zu können: Steinstil, Bronzestil und so weiter. Bis dann die Künstler kamen, die einsahen, dass das nicht anginge, in Thon zu modellieren und dabei zu treffen, was für Stein oder Bronze recht ist, dass man nur auf eine einzige Art zum Ziele kommen kann, dass es unumgänglich ist, das Material selbst zu bearbeiten und ihm seine Eigenart mit der Hand abzufühlen. Denn das Material spricht zu der empfindenden Hand des Künstlers (zu der des Handwerkers nicht): es hält sie spröde ab oder es lockt sie schmeichelnd weiter.

Eine solche Hand, die die Sprache des Materials

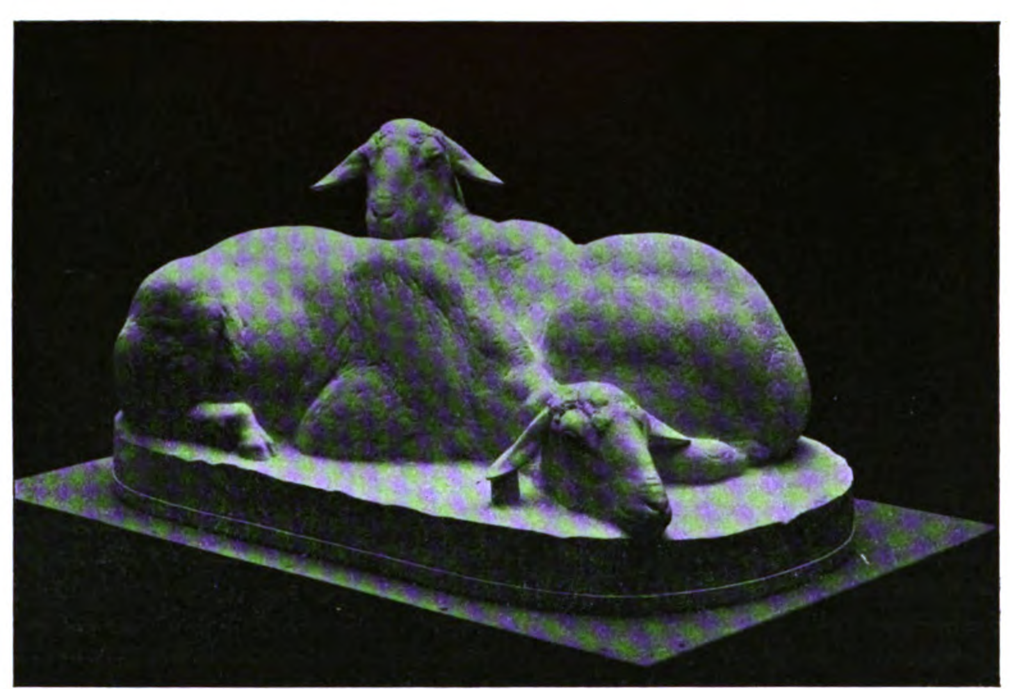
versteht, im Dienste eines Auges, das die Sprache der Natur versteht, das ist am letzten Ende der Bildner.

✲

Unter den deutschen Bildhauern, die das erkannt haben und danach handeln, ist August Gaul der konsequenteste, der echte Künstler-Handwerker, dem die Arbeit mindestens ebenso wichtig und lieb ist als die Erfindung, ja, dem sie als der bedeutsamere Teil des Schaffensprozesses erscheint.

Er ist ohne Nerven, immer bereit, geduldig und aufopfernd dem Werke die ganze Summe von dieselbe Gesinnung, die August Gaul bei seiner Arbeit leitet. Die vielzuvielen Künstler finden eine solche Art des Schaffens langweilig und unter ihrer Würde.

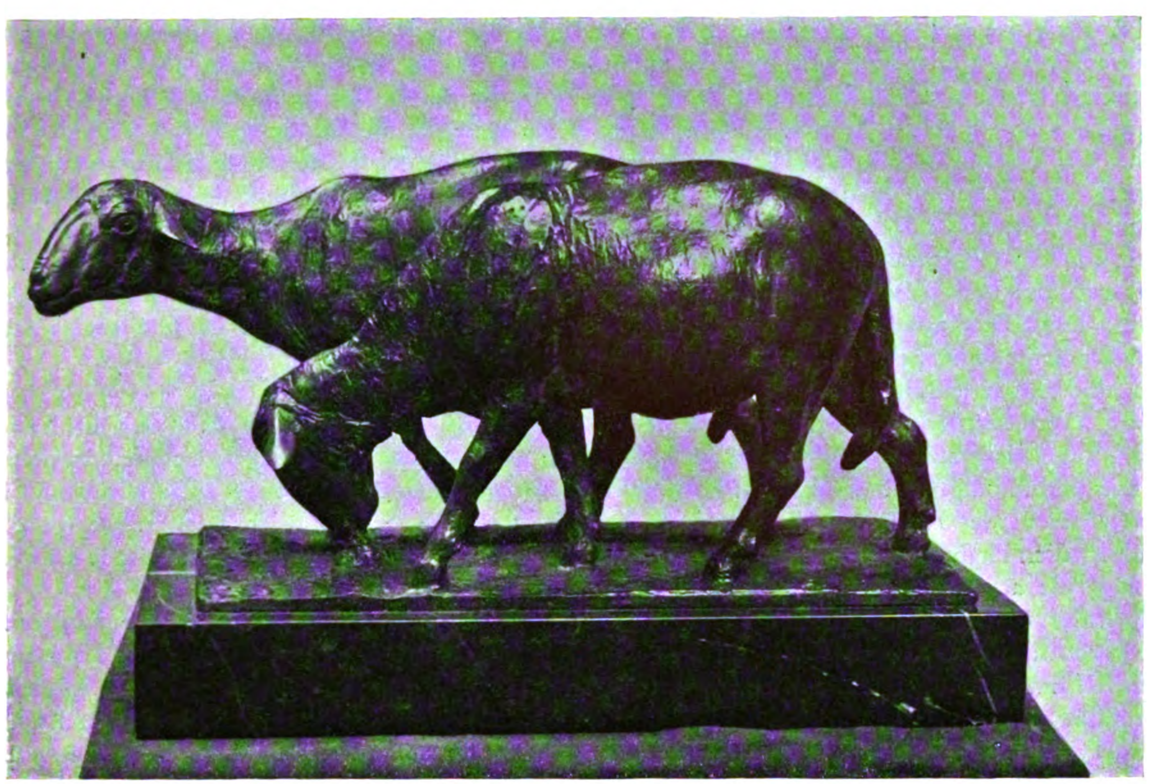
Sie ist für den Bildhauer viel schwieriger, als für den Maler, und zwar in mehr als einem Betracht. Zunächst, weil längere Zeiträume nötig sind, dann, weil eine grössere körperliche Anstrengung erfordert wird. Wenn Gaul jetzt einen überlebensgrossen Löwen mit eigener Hand von Anfang bis Ende in einem sehr harten Marmor herstellt, so ergiebt das eine mehr als jahrelange Steinmetzenarbeit, die Schwielen an den Händen schafft,



AUGUST GAUL, SCHAFGRUPPE, KALKSTEIN

Handarbeit zu geben, die es fordert. Wie die alten deutschen Meister, wie Menzel, wie Böcklin. Von Böcklin existiert ein Brief an den früheren Direktor der Nationalgalerie, Max Jordan, der ihn gemahnt hatte, die „Gefilde der Seligen“ endlich abzuliefern. In diesem Briefe heisst es: „Sie glauben gar nicht, wie viele Blätter eine Pappel hat!“ Böcklin, der Phantast, war überzeugt, dass er die Pappel, wie er sie sah, nur ausdrücken konnte, wenn er jedes Blatt einzeln malte, und sein stürmisches Temperament musste seinem Willen gehorchen: er sass Wochen lang und setzte die Blätter hin. Das ist dieselbe Gesinnung, — ich habe nicht ohne Absicht Böcklin als Beispiel herangezogen —, das ist und die überdies, da nur ein ungefähres Modell vorliegt, eine fortwährende Anspannung auch der geistigen Kraft bedingt. Der Bildhauer, der in landesüblicher Weise nur in Thon modelliert und die Steinausführung dem Handwerker überträgt, kann in derselben Zeit drei und mehr Werke fertigstellen.

Auch auf dem Gebiete des Bronzegusses liegt es ähnlich, da Gaul auch hier sich nicht mit der Herstellung eines Modells begnügt, das nun fabrikmässig in beliebiger Anzahl gegossen werden kann. Vielmehr ist jedes Stück im wörtlichen Sinne ein Werk seiner Hand. Er macht auch hier nur ein ungefähres Modell. Entweder bringt er dann das



AUGUST GAUL, SCHAFGRUPPE, BRONZE

Detail und die Feinheiten in den Wachsguss hinein, der für jedes Exemplar nötig ist, oder er lässt gleich in Bronze giessen und überarbeitet jedes Stück mit dem Ciseleurwerkzeug. So bleibt jedes Exemplar ein Original mit dem ganzen Reiz, den nur die unmittelbare Handarbeit des Künstlers geben kann.

❀

Eine solche Liebe des Bildners für sein Material und seine Arbeit steht immer im engen Zusammenhang mit der Liebe des Künstlers für seinen Gegenstand. Ich sage absichtlich nicht: ist die Folge dieser Liebe. Denn es kann beides vorkommen: der Künstler kann sich in einen Gegenstand verlieben und als Bildner die Mittel suchen, um ihn möglichst erschöpfend auszudrücken, oder der Bildner kann sich in ein Material verlieben und einen Gegenstand suchen, der ihm erlaubt, seine ganze Schönheit zur Wirkung zu bringen, es, mit van de Velde gesprochen, zu beleben. Vielleicht kann man nicht einmal streng zwischen diesen beiden Prozessen scheiden, vielleicht geht die Entwickelung grosser Künstler gerade dadurch vor sich, dass diese Prozesse einander ablösen. Etwa so: Michelangelo liebt Menschen von stürmender Leidenschaftlichkeit und notzüchtigt den Marmor, bis er sie gestalten kann; je souveräner er den Stein beherrscht, um so grössere Temperamente wählt er dann. Oder: Böcklin liebt tiefe Stimmungen und steigert seine Farbe, um sie klingen zu lassen; je intensivere Farben er findet, um so mächtigere Stimmungen sucht er, um sie zeigen zu können. Diese Beispiele nur, um den ersten Satz zu erklären.

August Gauls Gegenstand ist das Tier. Mit einer unendlichen Sorgfalt, die nur die Liebe giebt, beobachtet er es. Diese Liebe ist nicht die sentimentale, die im Tiere Seelenregungen, sozusagen Menschliches sucht, es ist die Liebe des bildenden Künstlers, die auf Form, Bewegung, stoffliche Erscheinung geht. Deshalb sind auch seine Figuren nicht genrehaft, sondern rein sachlich. Ihr Reiz liegt nur darin, dass er jedem Tier seinen Charakter, seine Schönheit ablauscht.

Gaul ist nicht Naturalist. Er will in erster Linie den „Stein“, die „Bronze“, nicht das Tier. Er kann deshalb auch nicht, was man so sagt, nach der Natur arbeiten. Wenn er eine Figur oder Gruppe schaffen will, so muss er frei sein, den Stoff schon vollständig beherrschen, das Tier auswendig

kennen. Eine geknetete Studie müsste ihn schon irreführen. So hält er seine Beobachtungen nur in gezeichneten fest. Gauls Zeichnungen stehen sehr hoch, man kann sie neben die unserer besten Maler stellen. Mit ungemeiner Schlagkraft setzt er das Gesehene, einen Umriss, ein Detail, hin; er reisst ein ganz Momentanes aus der Natur heraus. Diese Blätter sind das Gegenteil von aller akademischen Zeichnung, frei von jeder Konvention, von jeder Absicht, eine „Zeichnung" zu machen, unmittelbare Dokumente seines Sehens, wirklich nur Hülfsmittel, und gerade dadurch so wertvoll.

Sein Werk entsteht nicht aus diesen Zeichnungen, kann nicht aus ihnen entstehen, aus Teilen, die ohne Verbindung sind. Es entsteht als organisches Ganzes in der Phantasie des Künstlers. Ich sage absichtlich Phantasie, um gegen die kindische Meinung, die ach! so verbreitete, zu protestieren, dass Künstler, die Wirklichkeiten darstellen, weniger Phantasie brauchen als die Schilderer von Träumen. Ein Löwe, ein Strauss, eine Gans sind nur zufällig, vielleicht nur in einem flüchtigen Moment, „plastische" Objekte, das heisst Objekte, die einen geschlossenen Umriss und von allen Seiten eine ausdrucksvolle Silhouette haben, die sich als „Stein" wiedergeben lassen. Ein solcher Moment ist nur geistig zu erfassen, und ich nenne bildnerische Phantasie die Fähigkeit, ihn zu erfassen und, wenn es zum Schaffen kommt, ihn zu produzieren oder zu reproduzieren, ihn deutlich in sich zu haben. Die einzelnen Beobachtungen und Studien können diesen geistigen Prozess niemals ersetzen oder erleichtern, sie dienen nur dazu, dem geschauten Bilde Korrektheit und Details zu geben. Und selbst für die Korrektheit ist ein Lebensgefühl, genährt durch intensive Betrachtung des Tieres in allen Bewegungen, noch wichtiger als die einzelne Studie.

✲

Was Gaul sieht, und wie er es sieht, liess sich in der Arbeitsweise, die, mit wenigen Ausnahmen, unsere Bildhauer belieben, nicht ausdrücken. Deshalb musste der Künstler notwendigerweise ein Bildner in dem früher bezeichneten Sinne des Wortes werden.

Zu seinem und unserem Glücke kam er früh auf seinen Weg. In seinem fünfundzwanzigsten Jahre leistete er sein Meisterstück als Modelleur: die Löwen an dem Nationaldenkmal von Reinhold Begas, vielleicht dieses unglücklichen Monumentes bester Teil. Sie erregten Aufsehen, und die breite allgemeine Strasse versprach den jungen Künstler schnell und bequem zu Ehren und Einnahmen zu führen. Aber als ihm in Italien vor den Werken



AUGUST GAUL, PELIKANE

der Antike und des Quattrocento der eigentliche Sinn der Plastik aufging, zögerte er nicht einen Augenblick, diese Strasse zu verlassen und die schwere und mühereiche Aufgabe auf sich zu nehmen, sich einen eigenen Weg zu bahnen.

Sein starkes Talent und eine intensive Arbeit liessen ihn schnell zum Ziele gelangen. Gaul hat



AUGUST GAUL, BÄR

die Handwerkergesinnung im besten Sinne. Mit dem „akademischen" Künstler, der heute der herrschende Typus ist, in den Secessionen wie in den älteren Genossenschaften, mit diesem Künstler, der den Talentblitz schätzt und die Arbeit verachtet, der immer auf die „Stimmung" wartet, hat er nichts gemein, ebensowenig mit dem sogenannten „fleissigen", der in Borniertheit ständig Dasselbe produziert. Fortwährende Arbeit und Beidersachesein sind ihm selbstverständlich. Sie sind das Geheimnis seines schnellen künstlerischen Erfolges.

Was in seinen Werken auf den ersten Blick verblüfft, ist ihre Natürlichkeit und Lebendigkeit. Es ist die Qualität, die auch Menschen schätzen, die auf das eigentlich Künstlerische nicht eingehen, und bei der solche Menschen stehen bleiben.

Es ist das aber eine Qualität, die auch Andere haben. Für den Kenner ist, was bei Gauls Werken reizt, vielmehr die Umwertung der Natur in Kunst, die ausdrucksvolle und sachgemässe Behandlung des Materials. Besonders deutlich wird dieser Vorzug in der Darstellung des Stofflichen.

Ein famoses Beispiel, um sich das klar zu machen, ist die „Eule". Das Werk ist im rohen Guss nicht viel mehr als ein Bronzeklumpen. Nun kommt der Künstler darüber und schlägt mit einem Meissel frei verteilte Kerben hinein. Und plötzlich ist aus dem harten Stück Metall das Gefieder des Vogels geworden, dessen flaumige Weichheit man sozusagen bis in die Fingerspitzen fühlt. Man sieht daneben drei Gänse, deren watschelnder Gang so fein gegeben ist. Also auch Gefieder. Man empfindet es ganz unmittelbar als steifer und härter. Wie diese Empfindung erweckt wird, ist freilich ein Rätsel, man sieht die Mittel nicht, weil hier das Stoffliche nur durch die blosse Modellierung der Form ausgedrückt ist. Daneben steht der laufende Strauss, dessen aller plastischen Ruhe so spröde widerstrebende Form der Künstler so vollkommen in eine Skulptur gebannt hat. Das gekräuselte Gefieder scheint bei dem windesschnellen Laufe des Tieres zu wallen. Die Wirkung ist nicht durch Nachahmung erreicht, sondern — man kann solche Dinge nur annähernd in Worten ausdrücken — dadurch, dass der Künstler das Linienspiel der Kräuselung in dem Material seines Werkes frei mitmacht.

Aehnliches könnte man an dem glatten Fell der Hauskatze und dem rauheren der Löwin beobachten.

In den Figuren der Vögel ist dann besonders interessant der Kontrast der harten Teile zu den Federn, besonders der des Schnabels.

Und doch — in alledem findet nicht eine



Umwandlung des Materials in den dargestellten Stoff statt. Trotz aller täuschenden, bis zur Tastillusion täuschenden Schilderung der Stoffe behält das Material seinen Charakter, bleibt es Bronze und darf seine Schönheit, seinen metallischen Lüstre behalten. Gerade das ist es, was dem Nichtsalsthonkneter niemals gelingen kann, was nur die Hand herausbringt, die im Material oder mit dem Gefühl für das Material arbeitet.

Dieselben Beobachtungen sind an den Arbeiten in Stein zu machen. Vielleicht sind sie hier sogar noch unmittelbarer belehrend, weil hier der Künstler nicht nur mit den Erfahrungen über sein Material arbeitet, sondern im Material selbst.

Wie da das wollige Fliess der Schafe, das zottige Fell der Ziegen, wie in dem neuesten Werk in dem harten Stein die Mähne des Löwen ausgedrückt ist, ohne den besonderen Charakter des Steines zu stören, das ist höchster Bewunderung wert. Namentlich bei dem Löwen ist es durchsichtig, wie der Stein zur Stilisierung drängt, die infolgedessen auch nicht als Caprice, sondern als unumgängliche Notwendigkeit erscheint.

Daneben kommt die geistreiche Schilderung der Detailformen in Betracht. Das Detail ist niemals in pedantischer Ausführlichkeit gegeben, es ist nur durch die Mittel, die das jedesmalige Material bietet, der Schein einer solchen Ausführlichkeit erweckt.

Von den Ziegen und Schafen in Stein, die in Italien entstanden, über die entzückenden Kleinbronzen hinweg zu der Bronzelöwin und dem Löwen in Stein, den er jetzt unter den Händen hat, hat der Weg Gauls stetig aufwärts geführt. Es handelt sich dabei nicht sowohl um ein Besserwerden der Arbeit, die von Anfang an auf der höchsten Stufe stand, sondern darum, dass der Künstler immer schwierigere Aufgaben sucht und bewältigt.

*

Mit etwa dreissig Jahren hat der Künstler es erreicht, dass ihn die Besten einen Meister nennen. Wir haben noch viel von ihm zu erwarten.

Ja, man darf mehr von seinem Wirken hoffen als ein reiches Lebenswerk. Für die Jungen, die der plastischen Kunst heranwachsen, kann er ein Führer werden, der für die Verlotterung dieser Kunst ihnen die Augen öffnet und ihnen das Gewissen schärft.



AUGUST GAUL, RUHENDE LÖWIN

ANSELM FEUERBACH UND MORITZ VON SCHWIND

DREI BRIEFE FEUERBACHS

HERAUSGEGEBEN VON

CARL NEUMANN

EICHT ist man geneigt, Feuerbach und seiner Kunst Entfremdung vom vaterländischen Boden vorzuwerfen und man bedenkt dabei nicht, dass er *wider seinen Wunsch* aus Deutschland fortgegangen ist. Wer die folgenden, zum erstenmal veröffentlichten Briefe liest, wird die Zusammenstellung des „Römers" Feuerbach und Schwinds, des Mannes der Heimatkunst, nicht so auffällig finden, wie es beim ersten Gedanken scheint.

In kürzester Frist soll die Allgeyersche *neue,* auf zwei Bände angewachsene Feuerbachbiographie, aus seinem Nachlass von mir herausgegeben, erscheinen. Die frühere, 1894 erschienene Biographie erwies sich in dem Augenblick als völlig veraltet, als die originalen Briefe und Aufzeichnungen Feuerbachs Allgeyer zugänglich wurden. Diese kostbaren Quellen sind nun in allem Wesentlichen in die neue Ausgabe aufgenommen worden. Sie verändern das Bild des Künstlers in wichtigen Stücken. Neben das poetische Bild Feuerbachs, wie es die Hand der Mutter im „Vermächtnis" ausgeprägt hat, tritt jetzt der wirkliche Feuerbach in den unmitelbaren Ergüssen der wechselnden Stunde, rücksichtslos, männlich, heroisch. Die weicheren Züge des „Vermächtnisses" sind nicht unwahr; sie haben ihre Zeit — die folgenden Briefe entstammen bangen Tagen des Zweifels —, aber sie werden von den ungeheuer mächtigen Antrieben einer in allen Hauptpunkten ihrer selbst sicheren Kunst und eines starken Lebensinstinktes beherrscht.

Zum besondern Verständnis der drei hier mitgeteilten Briefe vom Jahr 1860 ist einiges zu sagen nötig.

Feuerbach war tief erschüttert durch die Not und Sorgen seiner ersten römischen Jahre nach Deutschland herausgekommen, um seine Mutter zu sprechen. Hatte er 1856, da man in Baden die Hand von ihm abzog, wider Willen sein Schiff nach Rom gesteuert, so war Rom alles eher als ein Hafen für ihn geworden. Es galt nun, von neuem Umschau nach den Möglichkeiten in Deutschland zu halten. Es lagen deren zunächst drei vor, Karlsruhe, Frankfurt, Weimar.

In Karlsruhe hatte Lessing, der Maler des Ezzelin und Huss (heute schreibt man: „Widersacher von Schlag des Herrn Karl Friedrich Lessing, Kunstmalers und Galeriedirektors in Karlsruhe"), angesichts des Feuerbachschen Dantebildes erklärt, dieses Bild sei unwürdig, in der Galerie aufgestellt zu

werden. Dann kaufte es der Grossherzog Friedrich für sich, und so ist später die Karlsruher Galerie auf Umwegen zu dieser ihrer grossen Zierde gekommen. Eben war 1860 die Madonna mit den musizierenden Kindern (seit 1881 Eigentum der Dresdner Galerie) in Karlsruhe ausgestellt worden. Sie wurde nicht begriffen; der Ankauf des Bildes abgelehnt. Nicht nur in Karlsruhe.

„Was giebt es Rührenderes, Schöneres, Lieblicheres als die Mutter mit ihrem Kind? schrieb der Künstler in jenen Tagen; ich hoffte, mir mit diesem Bild, das mir aus der Seele gewachsen ist, die Herzen zu erobern. Was nun? — Sage mir, was soll ich für eine Sprache reden, wo soll ich den Gedanken finden, der trifft und zündet? Ich weiss nichts mehr, ich sehe ins Dunkel. Es ist mir unheimlich zu Mute. Warum lebe ich eigentlich?"

Gleichwohl hatte Feuerbach Anerbietungen aus Karlsruhe, die ihm eine Ansiedlung ermöglichen sollten, freilich anders als er sie wünschte, in Erwägung gezogen. In Frankfurt waren ihm zuletzt zwei Bilder bestellt und abgekauft worden, so dass er auf diesen Ausblick hin vorübergehend dachte, dort günstigen Boden zu finden. Schliesslich Weimar. Dort bohrte, zumal seit das Schillerjubiläum von 1859 das Gewissen der Welt in ihren Pflichten gegen den Genius geschärft zu haben schien, Freund Scheffel unablässig, um Feuerbach einen Ruf zu verschaffen. Es war die Zeit der Gründung der dortigen Kunstschule, an die nachmals Böcklin und Lenbach geholt worden sind.

Feuerbach wollte in Deutschland bleiben; aber das Elend der Kunstzustände kannte er durch bitterste Erfahrung, und diese Erfahrung wiederholte sich ihm täglich. Er kannte auch die grenzenlose Verlassenheit in Rom. Rom hatte nur den schwerwiegenden Vorteil negativer Art: Freiheit von den Störungen und Nadelstichen der philiströsen Alltäglichkeit. Daher Leichtigkeit, in Stimmung zu bleiben. In Rom konnte er sich in sein Atelier einschliessen und sagen lassen: ich bin nicht zu Hause. In einer kleinen deutschen Residenz in Amt und Stellung,

„Es wird mein schönstes Glück zu nichte!
Dass diese Fülle der Gesichte
Der trockne Schleicher stören muss!"

In dieser quälenden Unschlüssigkeit fuhr Feuerbach im Oktober 1860 von Heidelberg nach Friedrichshafen am Bodensee, um sich mit Allgeyer, der damals bei seiner Mutter in Ueberlingen wohnte, zu besprechen. Alles wurde hin und her überlegt, besonders auch ein Versuch mit München. Schliesslich entschied ein Zufall (wie ich einem Privatbrief Allgeyers entnehme), dass Feuerbach von Friedrichshafen nach München fuhr. Sein Reisepass entbehrte der Visierung zur Rückkehr in den Kirchenstaat. Für alle Möglichkeiten schien es besser, sich diesen Stempel beim päpstlichen Nuntius in München zu holen. Somit war die Reise äusserlich motiviert.

Dass es in München ganz andere Dinge gab als eine Passvisierung mit dem Wappen der zwei gekreuzten Schlüssel, werden die folgenden Briefe lehren.

Noch will ich bemerken, dass 1858 in München die grosse Jubiläumskunstausstellung zum Gedächtnis der vor 700 Jahren geschehenen Gründung der Stadt gewesen war. Schwinds Sieben Raben waren der Mittelpunkt. Daneben sah man Prellers Odysseelandschaften, Rethels Hannibalszug, Cornelius' Erwartung des jüngsten Gerichts, Mintrops Weihnachtsbaum. Alles war voll von der „Deutschen Kunst".

Am 23. November 1860 in der Nacht fuhr Feuerbach zu Schiff von Genua nach Rom.

Liebe Mutter!

Du wirst mit Einpacken für Emilie* beschäftigt sein und ich freue mich darüber, dass wenigstens Eines Deiner Kinder entschlossen ist, während auf mir noch immer der Dämon der Unentschlossenheit ruht.

Ich habe wahrhafte Sehnsucht an die Arbeit zu kommen. Vorgestern Abend wurde mir allerseits zugesetzt, den Winter hier zu bleiben.

Professor Schwind, mit dem ich von früherher ganz auseinander war, wurde ich vorgestellt und er hat sich den ganzen Abend mit mir auf das herzlichste unterhalten. Gestern war ich bei ihm und ich muss ihm, trotzdem er nicht malen kann, den Preis geben vor allen Andern. Er ist wirklich der Genialste, der mir noch vorgekommen.

Spät in der Nacht, nach dem Abendessen, liess er die Musiker, welche bei Tafel gespielt hatten, noch ein Quartett von Haydn machen.

Er findet es schlimm, dass ich bloss vom Verkaufe meiner Sachen leben muss, und meint, es hätte einen bessern Klang, wenn ein Bild aus München, als aus Karlsruhe komme.

An Böcklin schreibe ich heute. Piloty war von exquisiter Freundlichkeit. Der Grossherzog von

* Die Schwester des Malers.

Weimar hielte viel auf mich; er selbst gehe auf Besuch hin und nach Berlin und schlug mir vor, mitzugehen, aber nicht vor Anfang November, da der Herzog auf der Jagd wäre und er es mir sehr übel nähme, wenn ich zu einer Zeit hinkäme, wo er abwesend . . .

Wenn ich (hier) die Behaglichkeit der Leute sehe, den Reichthum ihrer Ateliers, der Hilfsmittel, die ihnen dadurch zu Gebote stehen, so möchte ich mich sofort ersäufen . . .

Mit Modellen sieht es hier schlecht aus, in Weimar auch . . .

Was habe ich von Karlsruhe, wo man mir nicht einmal einen Auftrag gegeben? Böcklin hatte nach langem Kampfe sein Bild* endlich für sechshundert Gulden in die Galerie hier gebracht!

Ich besuche alle Ateliers, manche mehrmals, weil ich durchaus wissen will, woran ich bin. Es hat mich Manches so frappiert, erfreut, abgestossen und die Behaglichkeit der Hülfsmittel verblüfft, dass ich, nach meinem unkünstlerischen heidelberger Aufenthalt, mir manchmal vorkam, wie der Bauer, der zum Erstenmal in die Residenz kommt. Auf jeden Fall ist der Aufenthalt ein sehr lehrreicher.

In ruhigen Augenblicken will mich's bedünken, als ob mein Farbensinn feiner sei und mein Streben, mein Weg, immer der gleiche bleiben müsste, um ein grosser Künstler zu werden, oder zu sein. Allein diese Perioden der Unentschlossenheit, die ich nur meiner Erfolglosigkeit zu verdanken habe, ruinieren mir gar zu viel. Alles arbeitet darauf los, und nur ich bin auf dem Punkte, nicht zu wissen, wohin ich meinen Stab lenken soll. — Die Unthätigkeit ist mir wahrhaft verhasst.

Was das Alterthümeln meiner Bilder anbelangt, so sind das Kleinigkeiten, die die Leute abstossen, und ist dies leicht zu vermeiden.

An Böcklin habe ich das Beispiel, wie weit man kommt; seine Sachen stehen gegen die römischen zurück. Wie sollte es auch anders sein, da ihm die Anschauung fehlt und immerwährende Nahrungssorgen seine reizbare Natur aufreiben.

Piloty hat sich gut geäussert über ihn und mir gesagt, wie sehr er an mir hänge.

Fries . . . ist der Einzige, der mir nach Rom räth, da alles Glaubenssache sei. Doch ist Unentschlossenheit begreiflich bei diesen Zeiten, mit tausend Franken in der Tasche, die noch dazu gepumpt sind.

Morgen sehe ich mich nach Atelier um, obgleich bei kalten leeren Wänden sich der Genius nicht gleich einstellen dürfte; nur um Alles zu versuchen. Briefe Riedels und Böcklins erwarte ich noch hier.

Dass in München doch eine Künstlerluft ist, thut wohl gegen Frankfurt und Karlsruhe.

Nach Berlin schicke ich nie mehr was, es kommt gar nichts dabei heraus.

Mein einziger Trost ist meine rasche Art zu produzieren, was mich diesen ewigen Zeitverlust verschmerzen lässt. Eines ist sicher, dass man herumreisen muss, anschauen etc. heut zu Tage, sonst bleibt man zurück.

Ich habe nun immer mehr die Ueberzeugung, dass mein Weg ein feiner und bedeutender ist, dass ich wohl so fortfahren muss; doch ist mit der Energie nicht Alles gethan und dass ich dabei immer arm bleiben werde scheint ausser allem Zweifel.

Hier sind die gegensätzlichsten Richtungen; in meiner liegt eigentlich Alles versöhnt . . .

Dass ich Rom wiederbetreten werde, steht fest in meiner Seele; möchte ich doch bald dieser zweifelnden Ungewissheit enthoben sein.

Es ist zum Verzweifeln, Alles will mich haben und Niemand bietet Etwas. — Nachher will ich zu Kaulbach, der gewiss ein ganz heruntergekommener Mann ist.

Man ist sehr artig gegen mich und habe ich dies Wenige nicht blos meiner Arbeit und Rom zu verdanken. Es kann sich kein Mensch mehr Vorwürfe über diese Unschlüssigkeit machen, als ich selbst; ich verfluche sie und werde desshalb doch nicht klüger . . .

Wie freue ich mich, dass Emilie ihr Schicksal selbst in die Hand nimmt; es kann und soll ihr leichter fallen, als mir, der ich ganz Künstler bin und den man nicht so verpflanzen kann nach Belieben . . .

Eines habe ich gesehen, dass meine Kunst eine delikates Pflänzchen ist und ich kann noch übertölpelt werden, auch wenn ich unverdrossen weiter mache.

Wenn ich hier geblieben wäre, so hätten meine Bilder hierher gemusst, denn es wäre doch möglich, dass mir eine Bestellung vom König geworden wäre; so sind sie in Berlin, was mich am meisten ärgert, gehen dann nach Hannover, wo ich wenig Hoffnung habe zum Verkaufe . . .

Der Gedanke an ein grosses Werk in Rom steht unverrückt fest in meiner Seele und die Zeit, wann,

* Den Pan im Schilf in der neuen Pinakothek.

kommt nicht einmal so sehr in Betracht, nur dürfte es nicht zu lange anstehen.

Eine blosse Reise nach Weimar kostet mir zu viel. —

Schwind ist der einzige, echte Künstler; bei den Andern sind es frappante, photographische Studien, wobei das Detail immer besser ist, als die Gestaltung.

Mein Studium des Menschen ist eine heut zu Tage brodlose Kunst.

Schwind nahm mich gleich unter den Arm und schimpfte furchtbar über meinen Hafis.*

Liebe Mutter!

Ich habe gestern einen sehr schönen Tag verlebt, Vormittags in der Galerie, Nachmittag und Abend mit Schwinds Familie. Er hatte die Güte, mir die sieben Raben zu zeigen, Eigenthum des Grossherzogs von Weimar, ein Werk so köstlicher Genialität und so ergreifender Lieblichkeit, dass ich ganz selbst verzaubert bin. Ich glaube, dass sich Niemand der Thränen erwehren kann, wie am Schlusse die langersehnten Kinder, als Jünglinge, jauchzend herangesprengt kommen und den Scheiterhaufen, auf welchem die Schwester steht, umringen. Es hat mich lange nichts so ergriffen.

Abends gingen wir noch in die Redaktion der Neuesten Nachrichten und da habe ich ein Atelier ausschreiben lassen, vielleicht hilft es. Sie wollen mich wenigstens bis Donnerstag halten, wo Händels Esther gegeben wird. Aber ich thue es nicht, sondern gehe, so schwer mir der Abschied wird, nächste Woche nach Rom.

Was werden mir die Karlsruher denn schreiben, die Philister?

Schwinds haben mir sogar ihre Villa angeboten am Starnbergersee, für den Winter, wo auch Du hinziehen sollst. Doch das sind Träume. Du siehst daraus, wie herzlich man hier gegen mich ist.

Ich habe hier viel gelernt und bereue keine Stunde, die ich hier verlebte. Ich habe jetzt noch einige Tage zum Zuwarten, dann gehe ich — mein Koffer steht noch in Friedrichshafen — aber für nicht länger, als anderthalb bis zwei Jahre; dann will ich an ein fröhliches, deutsches Schaffen gehen, weil ich fürchte, in Rom Hypochonder zu werden.

Dass mir Schwind die Bilder zeigte, darf ich hoch genug anschlagen, da sie beim Photographieren sind und Tausende sie zu sehen verlangten. Seine Frau, die mich noch vom Maskenfeste* her kennt, meint, ich sei jünger geworden seit damals.

In Schwinds Sachen weht ewige Jugend und ein Duft, dass ich mich wirklich, mit all meinem Talente, tief unter ihm fühle.

Ich werde hier kein Atelier finden und dann heisst es nächste Woche fort. Wäre ich geblieben, so hätten alle meine Bilder hergemusst. Mit Karlsruhe will mir's nicht in den Kopf, ich würde dann doch gleich im Frühling hierherkommen.

Es gehen mir nach und nach die Augen auf; ich habe viel gelernt und bin ein feiner Künstler — aber ob ich je so sprudeln lassen kann, wie Schwind, daran zweifle ich.

Was ist es ein eigenes Ding um das innere Gefühl! Warum bin ich von Friedrichshafen nach München? — Ich glaube, dass sich in meinem Innern Etwas umgestaltet und ich werde auch in Rom andere Sachen machen.

Schwind sagte mir, er habe nach langen Kämpfen endlich so viel, dass seine Familie nach seinem Tode leben könne.

Man sagt hier, dass die Polizei in Karlsruhe die Künstler scharf bewache, wegen der Modelle!!!

Gönne mir noch die paar Tage ruhigen Betrachtens, der Abschied kommt früh genug. Ich will dann doppelt und dreifach fleissig sein. Später komme ich dann nach München, wo ich mich an Schwind anschliessen will. Ich kann lernen von ihm, wie man heiter bleibt und gesund. Meine Farbe bleibt mir immer. Ich halte ihn für den Ersten, und blos, weil er das Herz bewegt mit seinen Sachen.

Briefe von Dir treffen mich noch hier ...

Ich komme mir manchmal wie ein rechtes Rindvieh vor, Gottlob sind das nur vorübergehende Stimmungen ...

Schreibe mir noch einmal hierher, wie ich Dich bereits im vorigen Briefe gebeten.

Jenes feuchte, kleine Atelier nehme ich nicht, man kann sich dort den Tod holen**. Jetzt warte ich noch bis Anfang nächster Woche, dann muss ich weg.

Heute gehe ich zu den Antiken.

Dein Anselm.

Liebe Mutter!

Als kurze Antwort auf deinen wohlgemeinten Brief kann ich nur sagen, dass mir München das

* Schwind hasste den französischen Kolorismus und also auch Feuerbachs in Paris enstandenen „Hafis vor der Schenke".

* Feuerbach war 1848 und 1849 Studienhalber in München gewesen. Schwinds waren seit 1847 in München.

** In Karlsruhe.



Liebste wäre, doch wird es an Ateliermangel scheitern, so wie es Knaus ging. Ich bin deshalb immer auf den Beinen und habe auch Auftrag gegeben. Ich kann nicht mehr thun. Hier stünden mir alle Hilfsmittel zu Gebote und wenn ich Etwas auftreibe, so wäre ich gleich bei der Hand.

Genelli hat geschrieben und ich habe Gelegenheit gehabt über Weimar so viel zu hören, dass mir die Lust ein für allemal vergangen ist . . .

Was Rom betrifft, so ist Ende November noch nichts verloren, und schreibt Riedel günstig, so wäre kein Hindernis.

Wenn Du anfragen willst in Karlsruhe, so thue es, nur weiss ich keine Ateliers dort, ausser die der Kunstschule und da gehe ich wirklich nicht gern hinein und auf andere Geschichten lassen sie sich nicht ein.

Ich benütze die nächsten Tage zur Atelierjagd; an Umgang würde es nicht fehlen, auch habe ich noch für acht Tage genug zu sehen und zu studieren...

Finde ich hier kein Atelier, und ist die Antwort der Karlsruher nicht so, wie wir es wünschen, und (lautet) Riedels Brief nur halbwegs acceptabel, dann breche ich zum Zweitenmal Alles ab und gehe nach Rom und wenn es Ende November wäre.

Die Motive die mich nach München trieben sind klar; es entsprang aus dem innersten Bedürfniss, mitlebende Künstler sehen und schätzen zu lernen und meine Sache in Rapport damit zu bringen, weil ich Isolierung als Mensch und Künstler in Rom befürchtete. Dem Uebelstand wäre jetzt schon abgeholfen, da ich Eindrücke genug habe, um sie für ein Jahr in der Stille zu verarbeiten. Hier wäre ich gut am Platz, weil meine Richtung mittendurch geht. Ich kann nichts weiter sagen, als dass ich in München bleibe, wenn ich Etwas finde... Scheitert es, dann bin ich reduziert auf Rom oder Karlsruhe.

Du wirst bald an der Antwort merken, ob sie flau oder ermuthigend ist, und dann breche ich die Zelte ab und laufe dem Teufel in den Rachen, wenn es sein muss. Ich weiss nichts Besseres. Weimar und Frankfurt sind mir ganz Null geworden.

Hier ist neutraler Boden, billiges Leben und ernsthaftes Streben — aber auf der Strasse kann ich nicht arbeiten . . .

Ich beschliesse diesen Brief, weil ich wieder herumlaufen will... Hätte ich ein Atelier gefunden, dann sässe ich heute schon drinnen... Hier wird doch was geleistet, man giebt und empfängt Anregung und ich habe nur einen Wunsch, dass es mir gelingen möge ein Atelier zu finden . . .

Dass mir Rom immer das Edelste bleiben wird, versteht sich von selbst, denn dort allein habe ich nie geschwankt!

Dein Anselm.



ANSELM FEUERBACH, MEDEA

ODILON REDONS LITHOGRAPHISCHE SERIEN

VON

JAN VETH



Auch ein Thor kann sich in den Kopf setzen bizarre Sachen zu machen, in der Meinung damit originell zu sein. Aber Redons Arbeit selbst beweist, dass seine Visionen seine Welt sind. Und darum, weil er den Schatten seines Reichs Gestalt zu geben vermöchte, ist er eben Künstler.

Nicht, dass er uns Wunderliches bietet, giebt Redons Zeichnungen ihren Wert, sondern dass er sie mit der Harmlosigkeit schafft, welche nicht greifend, sondern tastend, durch die Hülle des Positiven zu tieferem Geheimnis dringt. Redon bedient sich so gewagter Effekte, so barocker Einkleidung, wie sie bei Anderen nur zu verstreuter Rhetorik führen würden, aber bei ihm den unverkennbaren Ausdruck von Treuherzigkeit behalten, so dass er uns doch schliesslich viel weniger erstaunt als rührt. — Ich sehe nichts Gemachtes in aller dieser Arbeit, keinen Uebermut und keine Virtuosität, aber das ernste Bestreben sich mit beinahe frommem Sinn dem Ausdruck dessen zu nähern, was sich innerlich ihm offenbart hat.

Seine Kunst ist sicherlich spiri-

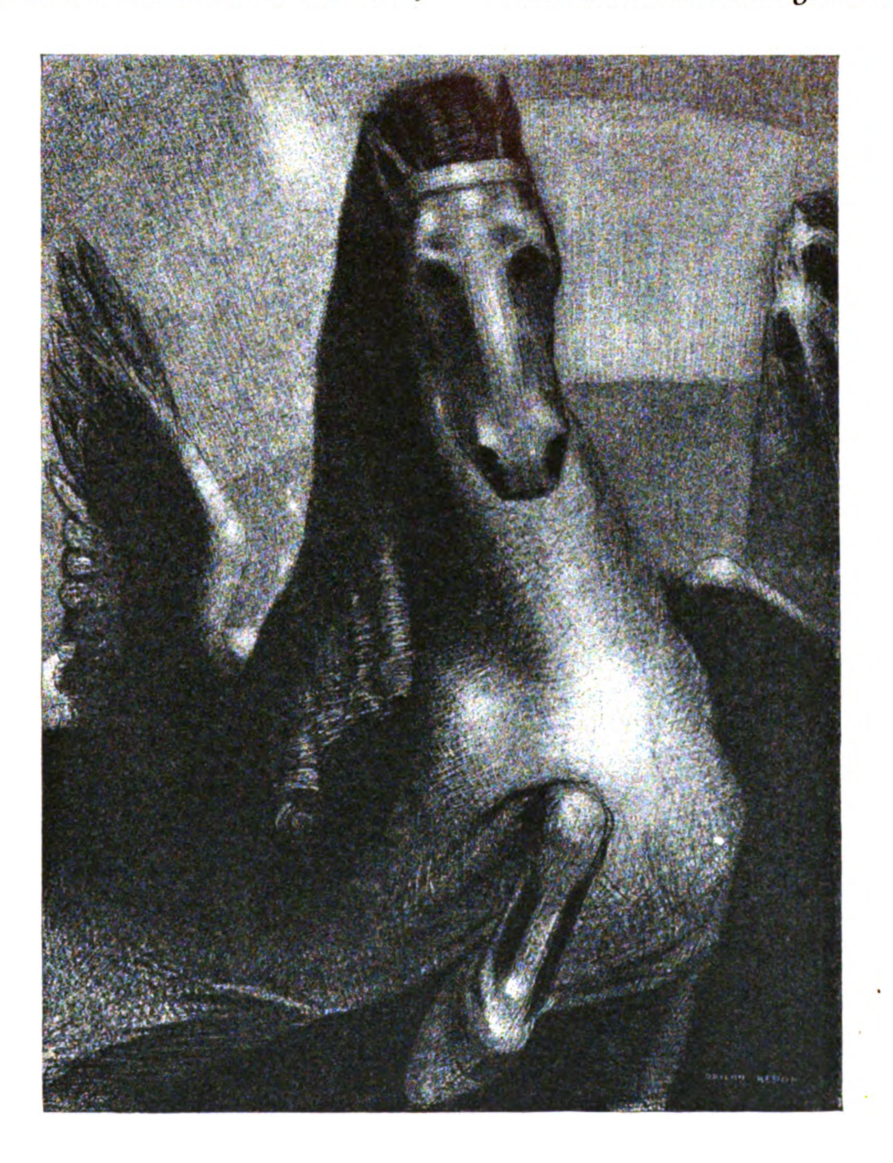
tualistisch, aber sie ist aus dem Reich, welches ausserhalb der Architektur des Unkörperlichen liegt.

Ohne alle schon hervorgebrachten Ausdrucksformeln will er dasjenige gestalten, was da ausserhalb des darstellbaren Empfindens von Trübem hervorquillt aus den unterirdischen Wellen des Daseins.

Angst und Unsicherheit sind die Wächter der Pforte, durch welche er über die Schwelle der Verzweiflung tritt und uns hineinführt in ein Reich, wo stille Schatten in schaudervoller Gelassenheit kommen und verschwinden, wo blasse Lippen in beredtem Wehe sich zusammenpressen unter gebrochenen Augen, wo in unermesslicher Freudenleere die Larven des unendlichen Leids irrend schweben.

Wir pflegen so etwas die Sphäre der Phantasie zu nennen. Scheint aber die Benennung nicht willkürlich und ist nicht für Jeden, der noch anderes als das Leben der registrierten fünf Sinne kennt, alles Dieses Offenbarung wahrer Wirklichkeit, — stammt es nicht aus einer Welt von Empfindungen, welche wir, wenn auch losgelöst von dem direkt Wahrnehmbaren, immer mit uns herumtragen können, wo wir auch weilen?

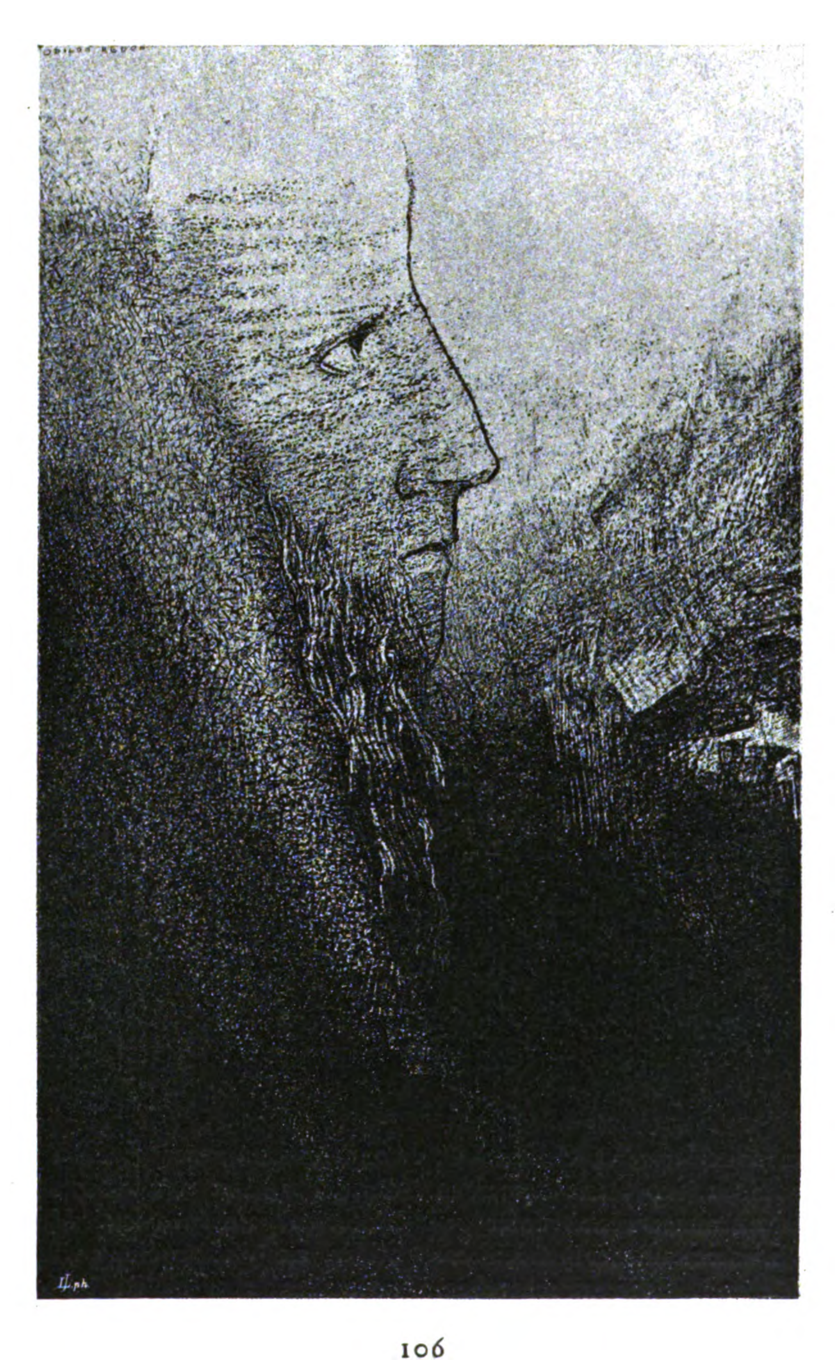
Man hat Redon den einzigen modernen Schöpfer von Monstren genannt, doch meine ich, dass sein Geist, der sanft und sinnend ist, in Wahrheit nie Monstren geschaffen hat. Monstren sind Schreckbilder, aus Verkuppelung widerstreitender Formen entstanden, aber bei Redon ist dieses Hybridische



— jedenfalls in späteren, reiferen Arbeiten — kein Bestandteil des wesentlichen Ausdrucks. Wenn dieser Sonderling in der Erfindung noch so herb ist, nie hat er anderes als tiefere Bewegung darzustellen angestrebt.

Es sind nicht so sehr Monstren, die er uns sehen lässt, als vielmehr Gespenster. Monstren entsetzen, sie rufen keine Rührung hervor wie Redons Traumgesichte, die mit einem Blitz das Unbewusste durchschneidend, das Schlummernde unseres wunderlichen Innendunkels wachrufen. Monstren haben einen grausigen Apparat, einen fatalen Mummenschanz, sie lassen eine Schöpfung fürchten, deren greulicher Organismus dem unsrigen fremd, — aber Gespenster sind das heimlich in uns Wühlende, das als Schemen nach aussen getreten ist und uns ergreift von so nahe bei und das nicht zu sprechen braucht, um uns zu bewegen. Monstren sind nicht selbstverloren, sie wirken ganz nach aussen und überwältigen durch Drohen und Speien und Sieden.

Bei Redon schweigt alles. Es ist als ob wir durch eine wunderkräftige Linse bis in die Welt



eines anderen Planeten schauen, wo wir wie ganz aus der Nähe uns verwandte Geschöpfe leben sehen, während die Laute in unerreichbarer Ferne verhallen.

Gespenster schweigen, — das macht sie so imposant.

Diese Spukgeschöpfe, halb zum Embryo verkümmert, halb in Ruinen verfallen, diese abgenagten Erscheinungen, diese schlammige Narren, diese lend in den Stadien ihres schmerzlichen Werdeprozesses, diese passiven Personifizierungen gemarterter Majestät, — sie sind lautlose Abstraktionen von Jammer, Elend und Pein.

Diese Zeichnungen, wo jede Linie wie ein geritzter Seufzer, jeder Schatten wie ein verborgenes Wehe erscheint, erwecken vor unseren brennend gefesselten Augen eine bleich zitternde Fata morgana



quabbeligen Hexenmeister, diese wesenlosen Magier, gaukelnd mit dem Schmerz ihres eigenen halbverzehrten Angesichts, diese Beinhausdämonen, ein so klägliches Vogelscheuchenfabrikat, diese versinkenden Ertrunkenen, diese blassen Heiligen und Heroen und Priesterinnen, diese wandernden Menschenantlitze, mit den fahlen, verzerrten, müden Nachtwandlerzügen, diese Chaos-Geschöpfe, wühvon Kummer und Angst, von Seelenfieber, Selbstvorwurf, Verzweiflung und Mysterium.

Ganz Mysterium ist das Dasein dieser edelen Schemen, mit denen jener mit fataler Schwermut belastete Träumer umgeht. Sie rufen phosphorescierende Erinnerungen in uns wach an eine längst vergangene Jugend, Erinnerungen, welche, über die Grenzen dieses Lebens hinaus, bis in ein vage auf-

tauchendes Vorleben ragen. Sie sprechen in geheimsinnig stillem Ausdruck zu dem stummen Ultra-violett unseres armseligen Geistes. Sie zielen auf eine namenlose Macht, welche hinterm realen Schein von Menschen und Dingen ihr Sein beherrscht im Erblühen und Vergehen, diese Macht, welche Gestalten entstehen, sich gegenseitig verdrängen oder sich auflösen lässt, so dass wieder neue Scheinwesen geboren werden aus dem Wechsel von Dunkel und Licht, aus der ewigen Fusion kämpfender Elemente, aus der passiven Walpurgisnacht der nimmer zu ergründenden Weltenseele.

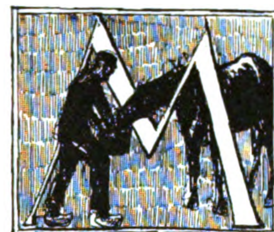


DER AKT IN DER BILDENDEN KUNST

VON

LOUIS CORINTH

„Dein Bestreben, deine unabänderliche Richtung ist, dem Wirklichen eine poetische Richtung zu geben; die Andern suchen das sogenannt Poetische, das Imaginative zu verwirklichen und das giebt nichts wie dummes Zeug."
Goethe, Wahrheit und Dichtung.



AN steckt die Köpfe zusammen und wagt nur sich flüsternd mit vorgehobener Hand über dieses Thema zu äussern, oder glattgemalte elegante Frauenleiber mit schlanken Beinen und Armen tauchen bei Nennung dieses Namens in dem Gedächtnis des Hörers empor.

Wie oft klingen einem bei kunstästhetischen Unterhaltungen Sätze in die Ohren wie: „denken Sie sich das Bild eines absolut schönen nackten Weibes u. s. w."; und die Dabeisitzenden nickten beistimmend zu solch weisen Reden mit dem Kopfe. Diese Leute vergessen ganz, dass die Natur sich nie in mathematisch abgegrenzte Formeln einzwängen lässt, dass der Geist ein unschönes Gesicht verklärt und das Spiel des Lichtes Gegenstände verschönt, die sonst nicht unter die Rubrik „schön" gezählt werden.

Vor jetzt sechzehn Jahren hatte ich mich nach vielem Umherirren auch für einen Winter in Berlin niedergelassen und ich schwamm mit den Andern als Kaulquabbe lustig in dem Kunstdümpel herum, ohne dass wir viel daran dachten, als welche Art Frosch sich der Eine oder der Andre von uns entpuppen würde. Aus dieser Zeit ist mir unter Wenigem ein Satz im Gedächtnis haften geblieben, der von einem Kollegen geäussert wurde, welcher jetzt hoch bei Hofe angeschrieben ist und die Offiziers-Kasinos mit Kaiserbildnissen und Schlachtengemälden reichlich auszustaffieren hat.

Ich glaube ihn noch zu hören, wie er in seinem rheinisch-schwäbischen Dialekt höchst gewichtig herausschmetterte: *„der Akt ist für die Malerei das, was für die Sprachen das Latein ist."*

Es handelte sich um ein Bild, Crucifixus betitelt, von Stauffer-Bern. Stauffer selbst war vor nicht langer Zeit nach Italien gegangen, seinem dämonischen Verhängnis entgegen; desto freier zogen wir über den Abwesenden her und diese Aeusserung: der Akt ist das Latein der Malerei war das Endresultat unsrer Debatte gewesen.

Die Behauptung war nicht so ganz unrichtig. Dem Crucifixus fehlte vollständig der Ausdruck des schweren Leidens, das Christus am Kreuze zu erdulden hatte; vielmehr stand auf dem Sockel des Marterholzes ein gesundes athletisches Modell mit ausgebreiteten Armen und mit dem Aussehen, als wenn diese Stellung zwar nicht bequem aber immerhin recht lange von ihm ausgehalten werden könnte. Jedoch kann dem Maler des Bildes, das jetzt in dem Museum von Bern ist, eine bedeutende Begabung für Form nicht abgesprochen werden; es weht nur eine Kälte über das Ganze, die nahe an Eklekticismus streift. Dieser Crucifixus war aber zu jener Zeit gleich einer Oase in der Wüste. Stauffer-Bern zeigte sich doch wenigstens — wie bereits vorhergesagt — als ein Meister der Form, was von den wenigsten Malern Deutschlands gesagt werden konnte.

Ausser Piglhein und Liebermann, die Ende der siebziger Jahre die ersten Triumphe, — jener ebenfalls mit einem Gekreuzigten, dieser mit einem jungen Christus im Tempel — feierten, ist noch der Düsseldorfer Gebhardt als ein Zeichner grossen Stils anzuführen. Vor diesem: Anselm Feuerbach, Böcklin, von dem später die Rede sein wird und Hans Makart.

Aber so gross dieser zu seinen Lebzeiten dastand als Schilderer nackter Frauenleiber; so gross, dass förmliche Legenden von modellstehenden Prinzessinnen ihm angedichtet wurden; ist sein Ruhm für die Nachwelt verschwindend klein geworden.

Wenig Lebensfähigkeit herrscht in den Gestalten, die er in süsslicher Farbenharmonie und schlenkriger gedrechselter Zeichnung auf die Leinwand brachte.

Von Makart zu Cornelius und den Nazarenern ist nur ein Schritt. Freilich war Cornelius ein gottbegnadeter Mensch, aber Alles, was nackt ist, ist bei dieser Generation zu Formeln erstarrt. Wenn der Künstler im Sinne von Andern schafft und der Natur gegenüber eine undurchsichtige Binde trägt, wird immer das Aeusserliche vorherrschen und kein Leben erblühen.

Raffael möchte ich im guten Sinne den grössten Streber aller Kunstepochen nennen.

Michel Angelo sagte von ihm (Lebensbeschreibung Michel Angelos von Condivi): „Raffael habe seine Kunst nicht von Natur, sondern durch langes Studium besessen."

Das ganze Erdenwallen des Urbinaten war darauf gerichtet, individuelle Eigentümlichkeiten seiner Vorgänger und Zeitgenossen, von Masaccio und Lionardo angefangen bis zu Perugino und Michel Angelo, zu verflachen und seinem Geschmack, der sich glücklich mit dem seines raffinierten geistlich-aristokratischen Publikums deckte, anzupassen. Ist doch auch der Charakter des Papstes Julius II, des Brotgebers des Michel Angelo, ein wesentlich andrer wie der Leos X, des Mäcens von Raffael.

Jener ein knorriger hartköpfiger Kämpe für das Papsttum gegen Gott und die Welt; dieser ein wohlbeleibter skrophulöser Elegant, dessen Wahlspruch hätte heissen können: leben und leben lassen.

Zur Zeit der Hochrenaissance fanden die ersten Ausgrabungen auf dem klassischen Boden Roms statt. Unter anderen wurden der Apoll von Belvedere und die Laokoongruppe an das Tageslicht befördert. Diese Werke, welche wir heute als römische Kopien erkannt haben, wurden von Jenen als griechische Originale verehrt, bewundert und als nachstrebenswert betrachtet.

So half Alles zusammen:

der übermächtige Einfluss Raffaels,

diese unglücklicherweise schlechten antiken Funde,

der raffiniert ausgebildete Geschmack des damaligen Publikums, eine Malerei grosszuziehen, der alle Naivetät und einfache Grösse mangelte; die freilich auch durch ihre Blutleere jeden sinnlichen Gedanken fern hielt.

Zu dem verknöchertsten System brachte es die bolognesische Schule unter den Caraccis. Die Zeichnung von Michel Angelo, die Farbe von Titian, das Helldunkel von Correggio und weiss Gott was sie sonst noch für Rezepte an die schwarze Tafel ihrer Akademie geschrieben hatten, um die Möglichkeit zu zeigen, wie ein gutes Bild zu fabrizieren wäre.

Die Kunstanschauung hatte eine derartige Lebenskraft, dass sie für dekorative und grossangelegte Gemälde massgebend blieb durch die folgenden Jahrhunderte hindurch bis — in unsre Zeit hinein.

Winkelmann und Lessing waren unbewusst die Begründer eines eignen Studienfaches unter dieser Richtschnur und so ist ein Mann, der jedes Kunstgefühls entblösst, aber zu seinen Lebzeiten der Grössten Einer war, für immer als Beispiel dieser schematischen Nachtreter an den Pranger der Kunstgeschichte gestellt; das ist Raphael Mengs.

Bis auf den heutigen Tag hat sich der Glaube erhalten, dass ein Akt — sei es ein männlicher oder weiblicher — nur auf diese eine bestimmte Weise im Bilde als „schön" zu bezeichnen sei.

Ferner kommt hinzu, dass der nackte Mensch als Modell zur Erziehung werdender bildender Künstler das beste Mittel ist. Landschaftsmaler und novellistische Dorfmaler haben in ihrer Studienzeit Akte gezeichnet und gemalt.

So hat es dahin kommen können, dass das Meisterstück der Schöpfung zu einem hohlen Schema herabgezogen ist oder aus Studienzwecken als das Latein der Malerei mit einigem Recht bezeichnet werden kann.

Seitdem aber das Kunstbedürfnis in die Seelen der Menschheit Eingang gefunden, ist doch hauptsächlich der Mensch, wie ihn Gott aus seiner bildenden Hand auf die Erde gestellt hat, immer als das Edelste und Schönste verherrlicht worden.

Sehen wir aus der antiken Zeit von dem Laokoon und ähnlichen Bildwerken ab und suchen wir einiger echten Beispiele griechischer Kunst habhaft zu werden.

Hier im alten Museum zu Berlin ist eine Bronze noch von Friedrich dem Grossen erworben: Ein nackter Jüngling (ohne Kopf) aus der besten attischen Zeit, der trotz seines geringen Umfanges alle Kolosse des Vatikans an Schönheit übertrifft. Die Venus von Milo im Louvre wird heute himmelhoch über ihre Namensschwestern, die medicäische und andere, gestellt. Auch die pergamenischen Altarreliefs sind von einer Grossartigkeit, an die keine Gruppen, die in der Renaissancezeit entdeckt wurden, heran können.

Prachtvolle Schöpfungen besitzen wir aus unsrer christlichen Zeit, so lange eben die Natur einfältig auf das Kunstempfinden der Menschheit wirken durfte.

Mit welcher Innbrunst hat Donatello seine Figuren geschaffen; Botticelli seine antikisierten und doch lebensvollen Heiligen und heidnischen Frauen. Michel Angelo dichtet in Formen ein Hohes Lied der Nacktheit. Sein Adam von Gott zum Leben erweckt und vor allem seine Mediceergräber werden, so lange Menschen singen und sagen, als Wunderschöpfungen der Welt verherrlicht werden.

Correggio und die Venetianer ergehen sich vor allem in Darstellungen des nackten Weibes, dessen sinnliche Schönheit die Begehrlichkeit der Männer zu den grössten Thaten begeistert hat.

Dagegen wieder die Herbheit des Jan van Eyck. Seine berühmten Flügelbilder zu dem genter Altarbilde — Adam auf der einen Seite und Eva auf der andern — sind in ihrer Keuschheit unübertroffen. Schön nach raffaelischer Konvention ist dieses erste Menschenpaar nicht aber unendlich schön durch den hohen Geist, der mit derselben Naivetät schon seit einem halben Jahrtausend aus diesen Bildern heraus zu dem Beschauer spricht.

Welche Gewalt bezwingt uns im Anschaun der Leiche Christi von Holbein: der Ausdruck der überwundenen Qualen, den jede Form des Antlitzes und des Körpers predigt; ein Mensch, dem der Tod als Befreier von allen Leiden willkommen war.

All diesen Meistern war es hauptsächlich um die Form zu thun und sie kolorierten gewissermassen die Hautfarbe auf diese herauf.

Ganz anders verfuhren die drei Grossen: Velazquez, Rubens und Rembrandt.

Sie sahen die Figuren vom Licht beschienen und umflossen, während die Umgebung einen nicht mindern Einfluss als Wiederspiegelung auf die Tonwerte ausübte.

So wurden nicht mehr Lokalfarben auf die Tafel gestrichen, sondern die Färbung des Gegenstandes ändert sich und nimmt alle Schattierungen an, die Licht, Schatten und Reflexe bedingen. Durch diese Art farbig zu sehen, geben diese Künstler nicht allein die Muskulatur und Konstruktion des Körpers wieder, sondern du glaubst das Fleisch mit dem Finger eindrücken zu können und das Blut unter der Haut pulsieren zu sehen.

Rembrandt hat seine Frau Saskia des öfteren als Akt gemalt. Der Charakter der Gestalt hat viel Aehnlichkeit mit der Eva des Jan van Eyck, aber wie anders flutet hier das Licht über das ganze Bild, so dass es ein Ausschnitt aus der wirklichen Natur zu sein scheint.

Nach Rembrandt kommt dann der Verfall: die Schilderung des nackten Frauenkörpers dient lediglich als Sinnenkitzel für blasierte Gourmets, mögen es nun reiche holländer Kaufleute oder versailler Höflinge sein.

Die Rokokomaler, Boucher und Andre — so tüchtig sie sind — scheinen nur eine einzige fortlaufende Illustration zu dem frivolen Ausspruch des ungezogenen Heinrich Heine: „Madame! unter den Kleidern sind wir Alle nackend."

Im ersten Teil des neunzehnten Jahrhunderts erhebt der Franzose Ingres die Aktmalerei wieder auf das Niveau der hohen Kunst, Manet vollendet ihn, trotzdem die Akademiker Cabanel, Lefèbre, Bouguereau sich als die Berufneren dünkten.

Auf der höchsten Höhe steht jetzt in Frankreich der Bildhauer Rodin: Sein schreitender Mann, den er Jean le Baptiste nennt, ist mit das Herrlichste, was ein Mensch geschaffen.

Bei uns kann Böcklin nicht direkt als Verherrlicher des nackten Menschen angesehen werden. Seine Akte dienen ihm als Farbflecke in der Landschaft. Alles was Inbrunst und Anbetung bezeichnet steht weit weg von ihm und nur einem Laien kann er durch die subtile Ausführung der einzelnen Haare und oberflächliche Ausführlichkeit von Formen den Gedanken erwecken, dass er den alten Vlaamen und Italienern nachstrebe.

Eigentümlich ist es, dass unsre beiden tüchtigsten Maler Leibl und Menzel niemals Akte geschaffen haben — wenigstens ist mir nichts derartiges bekannt. Man sollte glauben, dass Menzel mit seiner mächtigen Charakteristik, die an Dürer

gemahnt — wir brauchen nur das Guasche: „Hand mit Tuschschale" zu sehen — Grossartiges geleistet haben würde.

Zu den jüngsten Aktschilderern unsrer Zeit gehören: Stuck mit seiner Bronze: Athlet eine schwere Kugel hebend — ferner Slevogt mit dem verlornen Sohn, ein Bild, das in der ersten berliner Secessions-Ausstellung mit Recht gefeiert wurde, und von Hofmann, der den Charme der Jugend und das paradisische Dahindämmern wie kein Andrer gelöst hat.

Die zwei Antipoden Trübner und Klinger.

Der Erstere ist das malerische Talent: er schildert in breiten Farbenflecken das Spiel des Lichtes, die durch Reflexe aufgelösten Formen.

Klinger ist der Mann der Zeichnung.

In Radierungen hat er Bewundernswürdiges geleistet, an technischer Vollendung kann er dem Felicien Rops ebenbürtig an die Seite gestellt werden. In Malerei und Skulptur zerstört er die grosse Wirkung durch zu minutiöse Behandlung; über all die kleinen Formen und Flächen verliert er den Blick für das Ganze. Deshalb sind die weniger umfangreichen Arbeiten die besser geratenen. Einzelne Stücke wie die Torsen an dem Rahmen für Christus im Olymp, eine Badende und vor allen Dingen ein Hochrelief Leda mit dem Schwan sind sehr betrachtenswert. Die Färbung des Marmors und Einsetzung bunter Steine oder Metalle ist eine Kaprize von ihm, die im besten Falle als handwerkliche Finesse mitsprechen kann.

In der vorletzten Ausstellung der berliner Secession fand sich das Publikum einem Bilde gegenüber, das es seltsam anmutete.

Es war Samson und Delila von Max Liebermann.

Delila hat sich der Umarmung Samsons vorsichtig entzogen und reckt sich um den schlummernden Riesen nicht zu wecken in einer, vom Künstler meisterhaft wiedergegebenen, gewaltsamen Momentanstellung hoch empor, in der erhobenen Rechten den abgeschnittenen Haarschopf; Samsons Haupt liegt noch im Schosse der Verräterin. Der Ausdruck der zwiefachen Art von Leidenschaft im Gesicht des Weibes, der befriedigten Wollust und der grausamen Lust am Verrat, ist sprechend wiedergegeben. Der weitgeöffnete Mund ist noch von den brennenden Küssen der Nacht angeschwollen und gerötet, während die halberloschenen Augen den Philistern die vollbrachte That verkünden. Der ganze Körper erzittert von genossener Lust, aber die gefügigen kaum von umstrickender Umarmung gelösten Hände haben schon das Rachewerk vollbracht.

Der Beschauer stand ratlos davor; einig war ein Jeder darüber, dass dieser männermordende Dämon nach seinen kunstästhetischen Begriffen nicht die Schönheit besass, welche man nach Ueberlieferung seit Raffaels Zeiten gewöhnt war und so wurde die landläufige Schablone an eine Schöpfung gelegt, die lange und vorsichtig geplant und impulsiv ausgeführt war.

Schon seit Jahren hatte Liebermann die verschiedensten Skizzen zu diesem Bilde entworfen. Immer wieder zwischen der Arbeit an Gemälden, die ihn längst zu einem unsrer Besten gemacht hatten, nahm er dieses Motiv von Neuem vor; änderte, verwarf, bis er endlich in sich Klarheit über das Werk hatte und an die Ausführung ging.

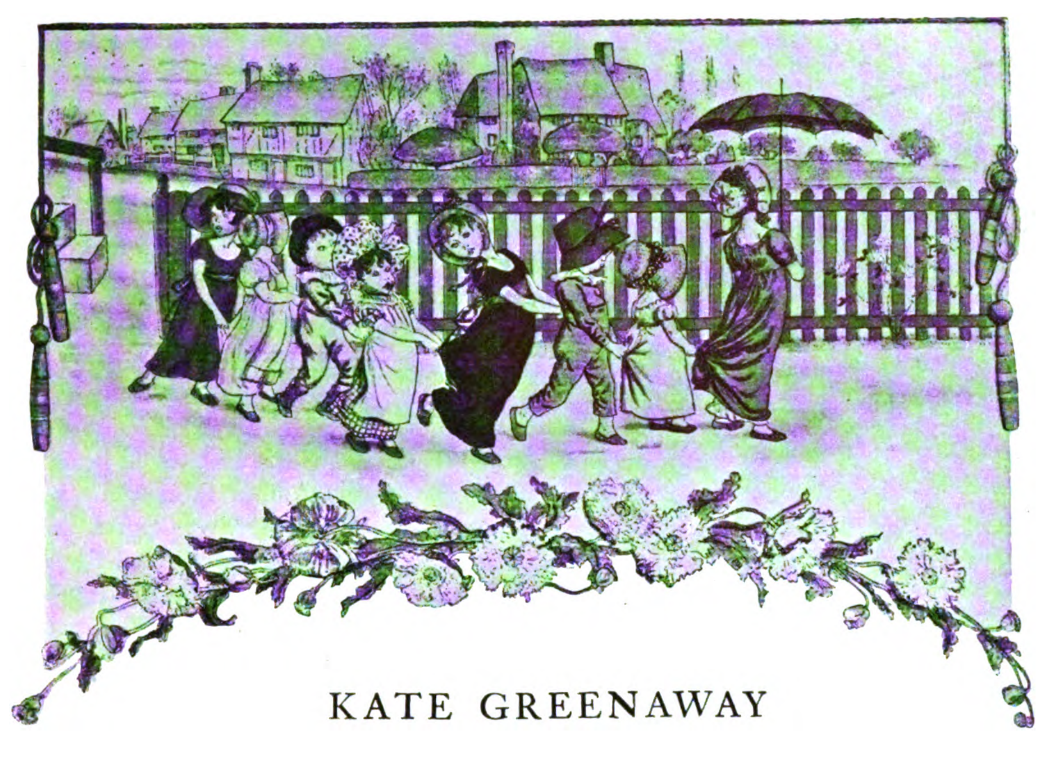
Einstmals stand ein berliner Maler vor seinem eigenen Bilde, das im Glaspalast in München von der gestrengen Jury schlecht plaziert war und sah es lange mit finsterer Miene an. Dann hellte sich sein Antlitz auf und zufrieden sagte er zu seinem Begleiter: „Lassen die Leute sagen, wat sie wollen, det Bild is jut". Dasselbe möchten wir dem Publikum über dieses Werk Liebermanns zurufen.

Fremdartig ist es den Zeitgenossen, aber kraft seines inneren Wertes ein bleibendes Kunstwerk.

Das wahre Wesen der Kunst ist immer dasselbe im Wechsel der Zeiten: Vom ersten Erdenklos, aus dem ein Mensch in unbewusstem Kunstdrang ein Bild nach sich selbst formte und ihm den lebendigen Odem hineinblies bis zu den Werken unsrer Epoche, der Zeit der Elektrizität und des lenkbaren Luftballons.

Auch die Art wie die Kunst zum Ausdruck gebracht wird: ob in simplem Kohlenstrich oder in Malerei, die braun und tief oder hell und klar, bis auf die zerteilten Farbenflecke und das Punkteln des modernsten Neo-Impressionismus; das Alles ist Handwerk, das nur zur Aussprache hilft.

Rein losgelöst ist es aber der göttliche Geist, der in den Kunstwerken seine ewige Macht offenbart.



KATE GREENAWAY

VON

EMIL HANNOVER

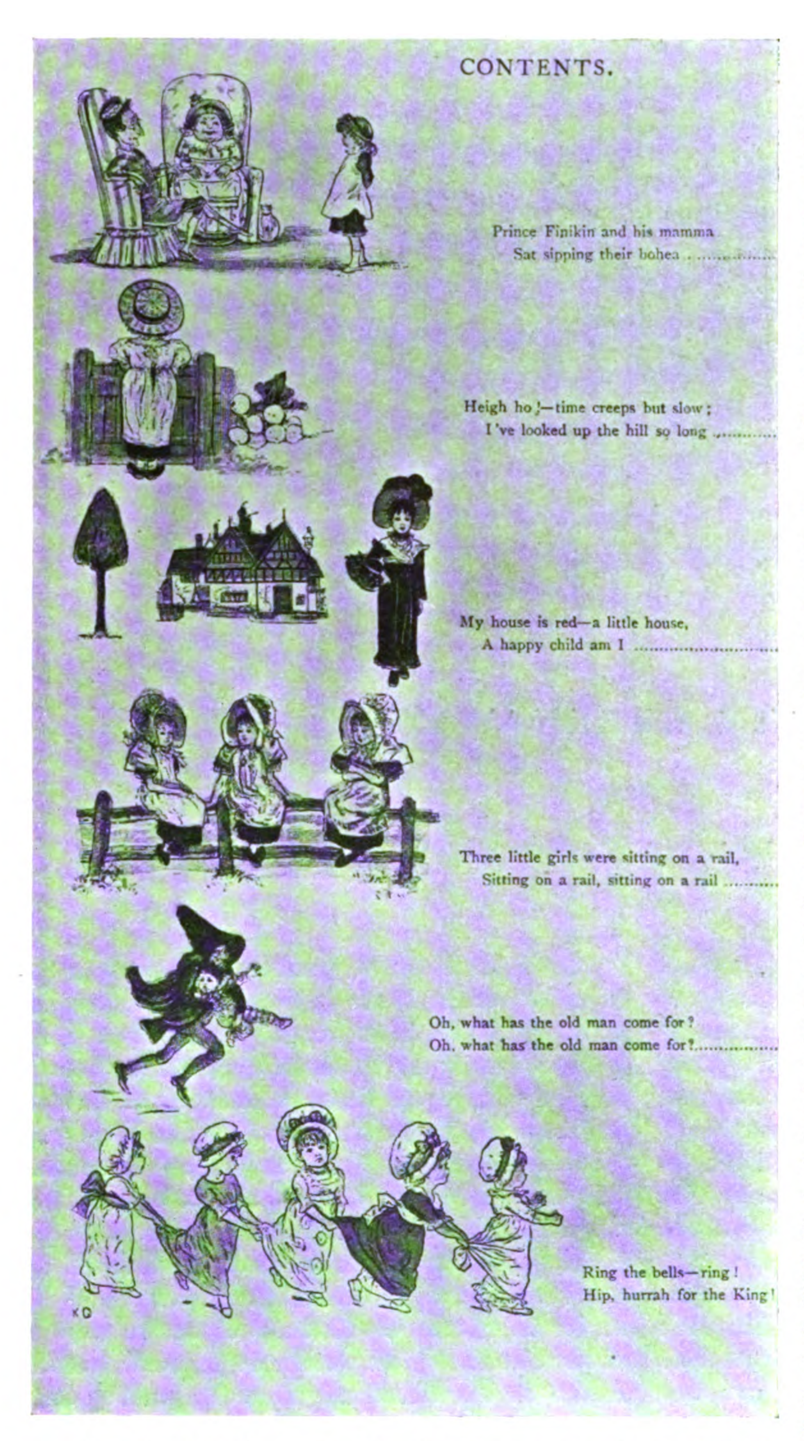


ERGEBENS suchte man, solange Kate Greenaway lebte, in irgend einem Künstler-Lexikon oder anderen Buche einige Aufklärung positiver Art über sie zu erlangen. Als ich sie vor über zehn Jahren um einige Daten aus ihrem Leben bitten liess, erhielt ich zur Antwort: „Sie müssen warten, bis ich todt bin; so lange wünsche ich mein Leben privat zu leben — *like an english gentlewoman.*“

Sie hatte Recht, sich so zu nennen; sie war im tiefsten Innern und in allen Dingen Weib. Mit Recht preist man sonst die Männlichkeit als eine der ersten Voraussetzungen der Kunst, und mit Recht betrachtet man den natürlichen Mangel an Männlichkeit bei der Frau als eines der wesentlichsten Hindernisse ihres Strebens, dem Manne in der Kunst ebenbürtig zu werden. Aber Kate Greenaway hat es bewiesen: ist eine Künstlerin ganz bis zum tiefsten Grunde ihrer Natur Weib, so kann in ihren Schöpfungen eine Weiblichkeit liegen, deren menschlicher Wert gross genug ist, um ihre Schöpfungen zu ausgezeichneter Kunst zu machen.

Sie hat das Glück gehabt, zu einer Zeit geboren zu werden, in der die Frauen-Akademien nicht existierten. Von ihnen kommt die Halbheit in der grössten Anzahl der Werke, die die Frauen heutzutage im Namen der Kunst produzieren, denn dort schliessen sie sich dem Manne auf den Wegen an, die seine Entwicklung geht; sie wollen wie Männer sein und wie Männer können, und sie können doch nie aufhören, Frauen zu sein. Sie hat auch das Glück gehabt, zu einer Zeit geboren zu werden, in der die Frauenemanzipation nicht florierte, und überdies in der englischen Gesellschaft geboren zu werden, in der von altersher die weiblichen Eigenschaften der Frauen als die ihnen einzig notwendigen Tugenden geachtet werden.

Die erste und grösste dieser Tugenden, die Mutterliebe, kannte sie, die unverheiratet lebte, allerdings nicht; aber die Liebe zu den Kindern besass sie wie nur je eine Mutter, und die Kunst, die überall wo sie etwas taugt, der Ausfluss eines Gefühlsüberschusses ist, war für sie der Ausfluss jener heissen Liebe zu Kindern, die sie im wirklichen Leben nicht befriedigen konnte.

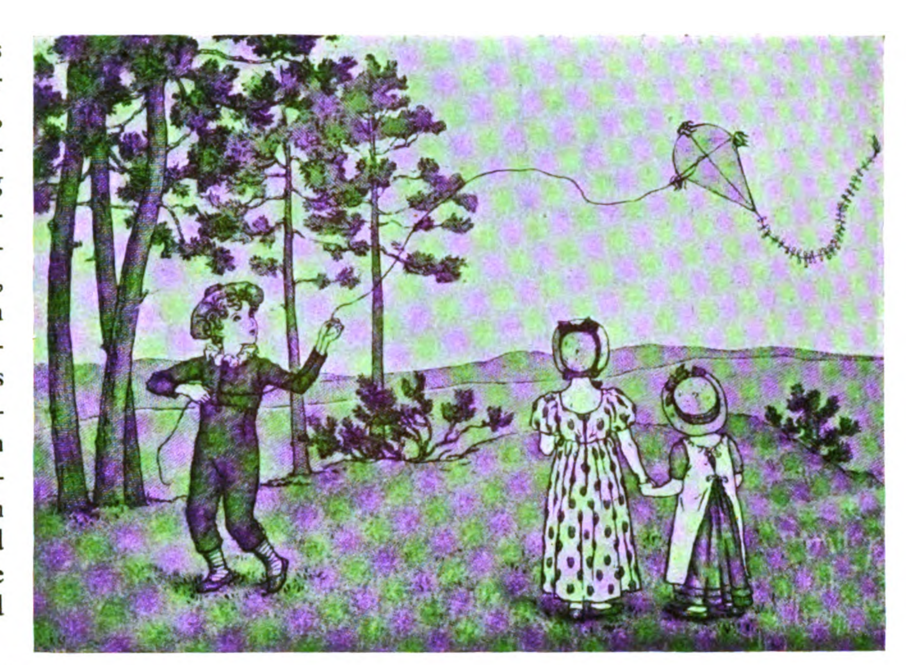


Ihre zweite weibliche Tugend war ihre kinderreine Phantasie. Gleich nach der Beschäftigung mit den Kindern kam bei ihr die Beschäftigung mit Vögeln und Blumen. Die Kinder waren für sie die Idylle im Leben, die Vögel und die Blumen die Idylle in der Natur, und das Leben der Kinder in und mit der Natur — das einzige Thema ihrer Kunst — galt ihr als der Inbegriff jener unschuldigen Schönheit, auf die das ganze Sehnen ihrer Phantasie gerichtet war.

Ihre dritte weibliche Tugend war die Anmut ihres Geschmackes — ein ausgeprägt weiblicher Geschmack für Kleider und für das Kleidsame in Benehmen, Stellung, Gruppierung, Wahl der Scene, des Hintergrundes, des Rahmens, aber namentlich der Farben. Ihren echt weiblichen Instinkt für alle solchen Dinge hatte sie durch eine hohe künstlerische Kultur verfeinert. Sie hatte sich einen Teil derselben von den Japanern angeeignet, von denen sie u. a. gelernt hatte, wie man am schönsten eine Hand voll Blumen in einer Schale oder Vase gruppiert. Sie hatte auch dieses und jenes ihrer Darstellungsmittel von älteren und zeitgenössischen Malern und Illustratoren erlernt, etwas von George Leech und mehr von George Boughton. Ferner hatte sie von den englischen Präraffaëliten, von Rossetti und Burne-Jones manches aufgefasst, wodurch u. a. der Botticellische Schwung in ihre Jungen-Mädchen-Gestalten überging. Doch hauptsächlich war es ihr Studium der Natur, besonders der Blumen, wodurch ihr Geschmack gebildet wurde und ihr Stil die leichte Anmut seiner Linien und die leichte Harmonie seiner Farben erhielt.

Ihr Geschmack mehr als ihr Können macht sie künstlerisch in ihrer Form. Ihr Können war äusserst mangelhaft. Zeichnete sie nur in etwas grösserem als ihrem gewöhnlichen Massstabe, so legte sie ihre Untüchtigkeit in der Figuren-Zeichnung in beschämender Weise bloss; und selbst in ihrem gewöhnlichen Massstab war sie in der Beziehung oft mässig genug. Aber sie konnte dekorativ arrangieren, komponieren, stilisieren, zu einer Zeit, wo es kaum ein Maler konnte. Zu einer Zeit, als die Illustrationskunst noch völlig naturalistisch war und gar keinen Begriff von dem hatte was man auf Französisch „mise en page“ nennt (worin sie später nur allzu durchtrieben geworden ist), gab Kate Greenaway ihren Büchern sowohl in Linien wie in Farben eine dekorative Haltung, die heute muster-

haft — und teilweise leider das Muster selbst ist. Unzählige der Sonnenblumen, Tulpen u. s. w., deren sich die heutige Dekorationskunst schablonenmässig bedient, sind ihr gestohlen worden. Man unterscheidet sie jedoch leicht von den ihren daran, dass sie bei der Umpflanzung in die Beete Anderer den Duft verloren haben, der einem aus Edmund Evans bewunderungswürdigen Wiedergaben in den originalen Ausgaben ihrer Bücher entgegendringt, — ein balsamischer Duft von Lenz und Sommer, in den sich der reine milde Atem von Kindern und ganz jungen Frauen mischt.

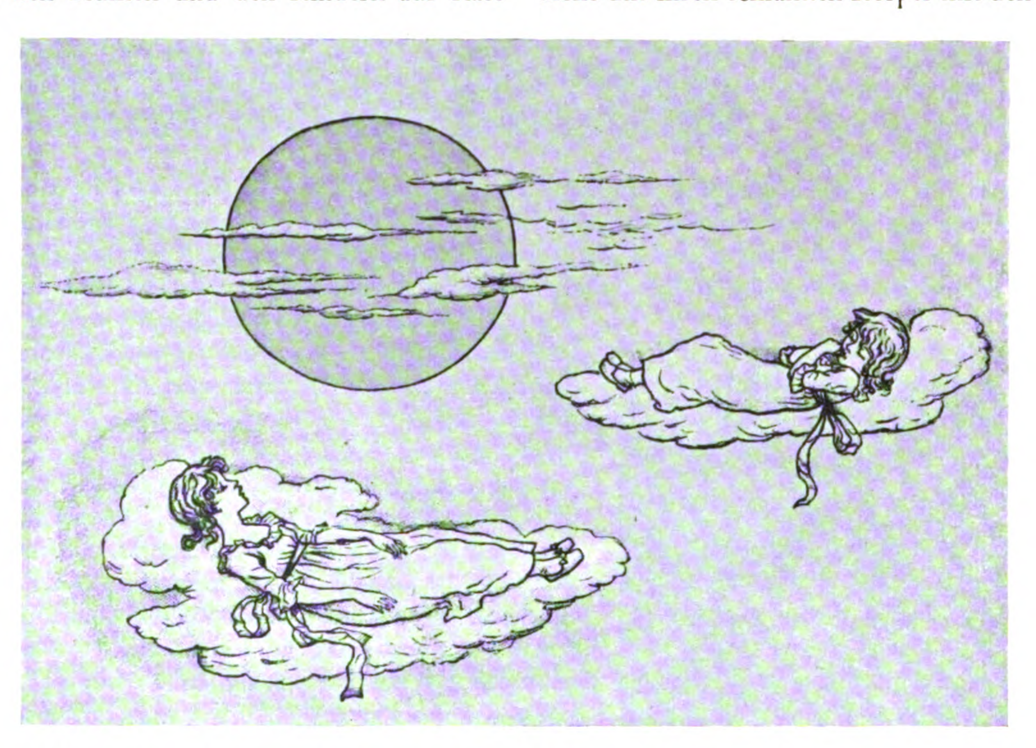


Es ist das Bild eines idealen Kindergartens, das in der Erinnerung zurückbleibt, wenn man die Kinderbücher durchblättert hat, deren Reime von ihr illustriert, zuweilen auch selbst geschrieben sind; eine Art Kinderparadies auf dem Lande, wo alle Kinder gesund und schön, blauäugig und blondlockig sind und wo sie in den allerreizendsten Kleidchen und in Gesellschaft von lauter kleinen Freundinnen und Freunden mit den herrlichsten Puppen und dem wundervollsten Spielzeug spielen und eine Unmenge von Blumen und Früchten pflücken und die Lämmchen streicheln und mit den Vögeln Zwiesprache halten und im übrigen, wachend oder schlafend, die schönsten Träume von allen möglichen, Märchen träumen. Sie träumen von vier Prinzessinnen, die draussen mitten auf dem Meere in einem Turm wohnen, in vier Zimmerchen, jedes mit seinem Fenster, jedes nach einer Weltecke zu gelegen, jedes mit seinen weissen Gardinchen, und eine jede mit ihrem Vöglein, das zu ihr geflogen kommt. Sie träumen von zwei kleinen Mädchen, die gerne die Sonne etwas mehr in der Nähe sehen wollen und die auf ein paar Wolkenkissen zu ihr empor getragen werden. Aber hauptsächlich träumen sie von etwas, das märchenhafter ist als das Märchenhafteste — *Erwachsene zu werden.* Zu sein wie die Erwachsenen, heisst für die Kinder, sich wie die Erwachsenen benehmen, „Vater und Mutter", „Besuch" spielen u. s. w.; aber die Hauptrolle in den Träumen der Kinder, die wie die „Grossen" sein wollen, spielt doch die Sehnsucht, das alleräusserlichste Kennzeichen der Würde der Erwachsenen, ihre *Kleider* zu erlangen. Diese Richtung in der Phantasie der Kinder wusste Kate Greenaway in genialer Weise auszudrücken. Früher als irgend ein Andrer und besser als irgend ein Andrer. Sie steckt die Kinder in ihren Bilderbüchern in die kleidsamen Trachten der Erwachsenen aus der Zeit um das Jahr 1800. Diese fanden aus ihren



Büchern den Weg in die Modemagazine, die ihre Phantasien für die englischen Kinder zur Wirklichkeit machten, während die Kinder in anderen Ländern sich mit den Büchern begnügen mussten, die — meist freilich in schlechten Kopien — einen ungeheuren Erfolg bei allen kleinen Mädchen und Knaben hatten.

In ihren Trachten — deren Schnitt jedenfalls allen Müttern bekannt ist, — waren die hervortretenden Farben weiss, rosa und hellblau. Diese und andre lichte und zarte Farben ordnete sie mit ihrem feinen weiblichen Farben-Instinkt zu lichten und zarten Harmonien, die von den Blumen in Feld und Wald geliehen zu sein scheinen. Es besteht zwischen den Blumen und den Kindern auf Kate Greenaways Bildern eine geheime und schwer aufzuzeigende Verbindung. Diese stammt wohl daher, dass die Künstlerin die Kinder und namentlich die halbwüchsigen Mädchen ein wenig wie Blumen und die Blumen ein wenig wie Kinder und junge Mädchen betrachtete. Das hatte sie mit zahlreichen lyrischen Dichtern gemein; aber in der bildnerischen Kunst hatte man dergleichen kaum vorher gesehen. Rein künstlerisch betrachtet war auch ihr Verhältnis zu Kindern und Blumen ein und dasselbe. Wie sie sich nicht in das einzelne Exemplar der Blume vertiefte, wenn sie zu irgend einer Seite in ihren Büchern einen Kranz von Rosen flocht oder einen Strauss von Margueriten wand, so hatte auch das einzelne Individuum unter den Kindern für sie kein Interesse. Es giebt eigentlich nur ein einziges Kindergesicht in ihrer Kunst. In der ersten Jugend hat ihr Kindchen fast nur Kleider. Alles was man von ihm sehen kann sind das Stumpfnäschen, das gespitzte Mäulchen, die blauen Augen und blonden Locken; der Rest geht in der grossen Kapuze und den grossen Kleidern unter. Wenn es grösser wird und das Alter von 13 oder 14 Jahren erreicht hat, für das Kate Greenaway schwärmte, hat es das Baby-Gesicht und die Baby-Miene bewahrt, aber der lange dünne Hals und die langen dünnen Arme sind dann von den Kleidern befreit, und diese schmiegen sich nun dicht um ihren schlanken Körper mit den schmalen Hüften, in deren schwach geschwungenen Linien die weibliche Anmut im Erwachen begriffen ist. Während man nicht gut von einem Stil in den reinen Baby-Darstellungen Kate Greenaways sprechen kann, zeigen diese Jungen-Mädchen-Gestalten einen wirklichen Figurenstil. Sie sind der plastische Ausdruck ihrer Schwärmerei für die Leichtigkeit des Gemütes und des Fusses, mit der diese halbwüchsigen Mädchen, die halb Kinder und halb Frauen sind, den Tanz ihrer Jugend durch das Leben antreten. In dem graziösen Schwung dieser Gestalten liegt ein Linien-Ideal, das zum Teil — wie schon erwähnt — angelernt ist; aber das Leben in den



weichen und sanftbewegten Gestalten kommt doch von innen, ist lebhaft und selbständig empfunden. Zu diesen beiden — dem Baby und dem halbwüchsigen Mädchen, das jedenfalls, was die Gesichtszüge anbelangt, auch ein Baby ist, gehört in Kate Greenaways Kunst die junge Mutter. Sie schildert, wie die kleinen Mädchen ihre Arme um den Hals ihrer Mutter legen und mit ihrer Liebe deren Liebe vergelten. Dagegen behandelt Kate Greenaway die Knaben etwas stiefmütterlich, und in ihren Schilderungen von ihnen liegt gewöhnlich eine kleine Spur Ironie statt ihrer gewöhnlichen Schelmerei. Grössere Knaben kommen in ihren Kinderbüchern nur äusserst selten vor, und der Vater tritt nur ein einziges Mal auf, und zwar in der unerfreulichen Gestalt eines weibischen Jungen. Unmöglich kann man sich auch einen Vater in Männergestalt — in schwarzem Anzug und womöglich mit düsterer Miene — in die farbenreiche Welt dieser Bücher eingeführt denken. Hier ist der Himmel so hoch, hier ist der Sonnenschein so lächelnd, hier ist die Wiese so grün und hier sind die Blumen so bunt, wie sie uns nur an einem strahlenden Sommertagsmorgen auf dem Lande vorkommen können. Hier haben die Kinder ewig Sonntag, stets Ferien und freies Spiel. Sie spielen Kreisel, Ball, Federball, schippen, wippen und schaukeln. Oder sie machen Seifenblasen, angeln und pflücken Obst. Oder sie spielen „Es ging ein Bauer ins Holz“ und die hundert anderen Spiele, stets in Bewegung, stets unter freiem Himmel. Weint — selten einmal — eines, so sind stets mehr als genug da, die es trösten. Nicht Weinen sondern kindliches Jauchzen oder der Rundreim eines Liedes mischt sich auf diesen Bildern mit dem Vogelgezwitscher und erfüllt die Luft mit Jubel.

Stiller, wie es sich ziemt, aber nicht minder glücklich bewegen sich hier die ganz jungen Mädchen. Wohin sie auch immer gehen, da blühen die grossen blässlichen Rosen, und aus ihnen winden sie sich Kränze und Guirlanden, die sie in ihre Tänze einflechten. Denn sie können einander nicht sehen, ohne zu tanzen, um die Lenzesunruhe in ihrem jungen Sinn zu stillen. Bald bewegen sie sich im Menuett, ihre halblangen Kleider aufhebend, bald wiegen sie sich im Walzer, bald Hand in Hand in einer Kette. Und elfenleicht geht dann ihr Tanz durch Wiesen:

Fairy blue eyes
And fairy brown
And dear little golden curls.

In jedem Alter hat Kate Greenaway sie geliebt und verstanden, wie es nur eine Frau konnte, und nur eine Frau, deren Weiblichkeit so tief und rein war wie die ihre.





CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Die Wahlen für die nächstjährige grosse Kunstausstellung haben stattgefunden. Die Genossenschaft der königlichen Akademie wählte die Maler Woldemar Friedrich, Paul Meyerheim und Anton von Werner, die Bildhauer Max Baumbach und Gerhard Janensch, den Architekten Geh. Oberbaurat Eggert; als Ersatzmänner die Maler Friese und Albert Hertel, den Bildhauer Fritz Schaper und den Graphiker Hans Meyer. Der Verein Berliner Künstler wählte die Maler Werner Schuch, Ernst Körner, Franz Bombach, die Bildhauer Dr. Hartzer und Otto Petri, den Graphiker Heinrich Kohnert; als Ersatzmänner die Maler Hermann Clementz und Wilhelm Beckmann, den Bildhauer Wilhelm Wandschneider und den Architekten Georg Rönsch. Es standen sich zwei, nahezu gleich starke Parteien gegenüber: die von Holtzbecher geführte Gruppe der „Reformpartei" brachte sechs Kandidaten durch, die Gegenpartei vier (Körner, Hartzer, Wandschneider, Rönsch); Holtzbecher selbst unterlag einer Mehrheit von einer Stimme. Man nimmt an, dass *Anton v. Werner*, der unter den Delegierten der Akademie sich befindet, Vorsitzender der Ausstellung von 1904 werden wird. Arthur Kampf, der Präsident der letztjährigen Ausstellungen, ist nicht wiedergewählt.

✲

Leutnant Bilse hat beim Prozess erklärt, er habe die Absicht umzusatteln und als Schüler in die berliner Akademie einzutreten.

Es heisst, er beabsichtigt, in eine Naturklasse der berliner Akademie einzutreten, um sich das Beobachten abzugewöhnen.

Er war beim Train; in einer Grenzprovinz. Er wird noch immer beim Train, noch immer in einer Grenzprovinz bleiben, wenn er sich der Kunst hingiebt, sie aber in der Unterrichtsanstalt von Berlin erlernt. Er wird das freilich erst einsehen, nachdem er einige Jahre in der Akademie zugebracht hat.

✲

In der Akademie findet zum Gedächtnis des verstorbenen Landschaftsmalers Gude eine Ausstellung seiner nachgelassenen Gemälde, Farbenskizzen und Naturstudien statt.

✲

Ludwig Passini und Camille Pissarro sind gestorben.

Ludwig Passini ist einundsiebzig Jahre alt geworden. Er war in Wien als Sohn eines Kupferstechers geboren. Ein Schüler und Genosse des Aquarellisten Carl Werner unternahm er Studienfahrten und kam im Jahre 1864 nach Berlin. Sein Gebiet war das venezianische Genre. Seine Komposition war sehr sorgfältig und sehr liebenswürdig sind viele seiner Mädchenköpfe.

Pissarro war auf St. Thomas geboren, ein Däne, und kam gegen 1850 nach Paris, wo er zuerst bei Corot

arbeitete. Ein Bild, das von der Jury abgelehnt wurde, erregte um so grösseres Aufsehen im Salon des Refusés. Ruf und Erfolg erlangte Pissarro erst nach 1874. Bei Beginn des Krieges von 1870 begab er sich mit Sisley, Daubigny und Monet nach London, wo er einige Jahre verblieb. Die englische Malerei machte grossen Eindruck auf ihn und gab eigentlich der seinigen ihre neue Richtung. In den Ausstellungen machten nun seine Bilder das grösste Aufsehen. Trotzdem dauerte es einige Zeit, bis seine Bilder Käufer und dann auch gute Preise fanden. Mit Sisley, Renoir u. a. wohnte er in Moret (an der Marne), welches die eigentliche Wiege der Neuschule der französischen Landschafter geworden ist.

✻

Dem Vorgehen der berliner Secession, nicht in St. Louis auszustellen, haben sich die Secessionen von München, Düsseldorf, Stuttgart, Karlsruhe und Weimar angeschlossen.

✻

Die Kosten für die Anlage vor dem brandenburger Thor belaufen sich auf 470000 M. — 160000 M. übernimmt die kaiserliche Schatulle; 310000 M. hat der Staat zu tragen.

✻

Der Kunstwart brachte einen ganz vortrefflichen Aufsatz über das Wagnerdenkmal. Es sei das erste Mal gewesen, dass mit dem Hineinkorrigieren durch einen Laien geprahlt worden wäre. In einer Ankündigung habe es geheissen: „War es doch Seine Majestät unser allergnädigster Kaiser selbst, der dem preisgekrönten Entwurfe Eberleins eine Hauptfigur, Wolfram von Eschenbach, neu hinzufügte und die Zeichnung hierzu eigenhändig entwarf.“ Kann das ein Kunstwerk sein, an dem eine „Hauptfigur“ noch fehlte? Der Verfasser des Artikels hätte den kleinsten kleinen Künstler sehen mögen (von Michelangelo und Tizian ganz abgesehen), der, anstatt das Hineinsprechen seines Fürsten schweigend und duldend hinzunehmen, es als eine hohe Ehre gepriesen hätte, dass ihm in seinen Entwurf hineinkorrigiert wurde.

✻

Eine wundervolle Zeichnung von Max Klinger ist im Kunstwart im litterarischen Ratgeber: „das Urbild der Salome“, aus Vogels Werk über Klingers leipziger Skulpturen entnommen. Die Zeichnung erscheint etwa wie ein Ingres, — durch eine schärfere Brille gesehen, — dabei fleischig. Weitaus schöner als eine Klingersche Skulptur. Der Kopf ist Klinger selber ähnlich.

✻

Bei Schulte fand eine Ausstellung von Böcklins zuerst auf der Jubiläumsausstellung von 1886 erschienener „Burg, von Piraten überfallen“ statt. Jetzt findet man eine Sammlung von finnischen Bildern. Magnus Enckell zeigt in Kopfstudien und „Gethsemane“ eine einfache, gesunde und natürliche Handhabung, Pekka Halonen hat die gleichen Eigenschaften in einer „Wolfsjagd“, in seinem „Wegebau“ findet man aber einen argen Riss zwischen der Landschaft und den Figuren. Eere Järnefelt ist ein feiner Landschafts- und Figurenmaler, Albert Edelfelt, der Führer der Gruppe, zeigt sich als gewandter Porträtist, der manchmal bis zum zu Gefälligen geht.

Man sieht einen grossen guten Diaz. Dann von Menzel den herrlichen „Garten des Prinzen Albrecht“, vom Jahre 1846, eine koloristische Leistung ersten Ranges, namentlich die im Garten Siesta haltenden Arbeiter sind mit grossem Gefühl für Schönheit der Farbe — für die Schönheit der Farbe des *Fleckes*, ganz unzeichnerisch hingesetzt, so dass man ganz erstaunt sein würde, wenn nicht eben Menzel ein Kompendium wäre, wenn er nicht *Alles* in seinem Lebenswerk enthielte, allerdings nicht Alles zu gleicher Zeit.

✻

Wenn man unter dem Eindruck Menzels zu Keller und Reiner in die Richter-Ausstellung kommt, kann man nicht umhin, sich zu erinnern, dass einstmals Richter Menzel gegenüber als gleichwertig hingestellt wurde; — Menzel gegenüber, der der grösste Illustrator ist, den es überhaupt jemals gegeben hat. Selbst die Holzschneider, die Ludwig Richter hatte, wurden als gut angesehen und man ermass nicht, eine wie unerhörte Kraftprobe die Menzelschen Holzschneider gaben. In der Ausstellung bei Keller und Reiner, in der viele Originalzeichnungen Richters vorgeführt werden, erkennt man klar, wie Vieles von dem anmutigen Leben in Ludwig Richters Strich von seinen Holzschneidern geopfert wurde. Auch tritt Ludwig Richter selber als beredter Zeuge dafür auf; in den Briefen, die er mit seinem Verleger wechselt, bildet die Klage über die Unzulänglichkeit derer, die ihn wiederzugeben hatten, eine ständige Rubrik.

Keller und Reiner haben ihre Ludwig Richter-Ausstellung in eine Biedermeiereinrichtung hineingesetzt. Schlimmes Zeichen das. Die „Journalisten“ gestanden in dem Moment ihr Alter, als die Theaterdirektoren anfingen, sie in den Kostümen ihrer Zeit geben zu wollen. Bei Keller und Reiner zeigt die Aufmachung Ludwig Richters im Biedermeierstil vielleicht, dass der Anfang vom Ende des Entzückens an Richter eingetreten ist.

Den Unterschied zeichnet dieses: ehemals fanden wir, die Richterfreunde, dass eine Welt zwischen Ludwig Richter und Oscar Pletsch läge; heute sehen wir die Zeichnungen Ludwig Richters schon fast so skeptisch an als wären sie Oscar Pletsche. Dann belehren freilich Blätter wie „der Müllerin Verrat“ eines Besseren. Von einem rhythmischen Gefühl, das bewundernswert ist! Einen nachhaltigeren Genuss bereitet uns Richter jetzt immerhin mehr durch das, was er geschrieben hat als durch das, was er zeichnete.

✻

Bei Paul Cassirer ist ein ausserhalb Spaniens so gut wie unbekannter und fast nur litterarisch, sonst freilich auch durch seine Radierungen bekannter Meister: Francisco de Goya mit einer Anzahl von Bildnissen eingekehrt, unter denen einige, so das Porträt des Don Juan Antonio Llorente und das des Don Juan Antonio Cuervo einen hohen Rang einnehmen. Man sieht ausserdem ein ausgezeichnetes Porträt des köstlichen Greco, einen bejahrten Kirchenfürsten darstellend.

Im Nebensaale ist eine Ausstellung neuerer Gemälde von Munch. Der Übergang ist für unser Gefühl zu gewaltsam. Die Bilder Goyas sind, trotz Goyas Frische, „altmeisterlich"; Munchs Bilder bekanntlich mehr als hell, sodass es schwer, noch schwerer als sonst, fällt, sich in die bewundernswerte Energie des norwegischen Malers einzuleben.

❁

Im Künstlerhause führen Karl Langhammer und Karl Kappstein eine Anzahl Farbendrucke vor, die nach einem neuen — vielleicht aus den Versuchen Hubert Herkomers entwickelten — Verfahren hergestellt sind. Es sind Drucke, von denen die Platte immer nur ein einzelnes Exemplar hergiebt, also Monotypien.

❁

Bei Casper sieht man zwei wunderschöne Zeichnungen Daumiers, die eine an Rembrandt erinnernd. Ausserdem neben einigen anderen Liebermanns einen ganz köstlichen, ganz alten, eine holländische Hausansicht. Und von dem Bildhauer Max Klein den Philosophen Nietzsche — anders als wir ihn sonst zu sehen gewohnt sind, in einem Stadium schon vorgeschrittener Krankheit und Schwäche.

❁

Im Landtag war gesagt worden, dass für die staatlichen Ankäufe Bilder aus der Secession ebenso berücksichtigt werden würden wie Bilder aus der grossen Kunstausstellung. Das ist auch ganz gewiss richtig. Denn ebenso wie Arthur Kampfs Bild „die zwei Schwestern" nicht zum Ankauf gelangt ist, wurde die Erwerbung einer Walter Leistikowschen Landschaft für die Nationalgalerie hintertrieben.

❁

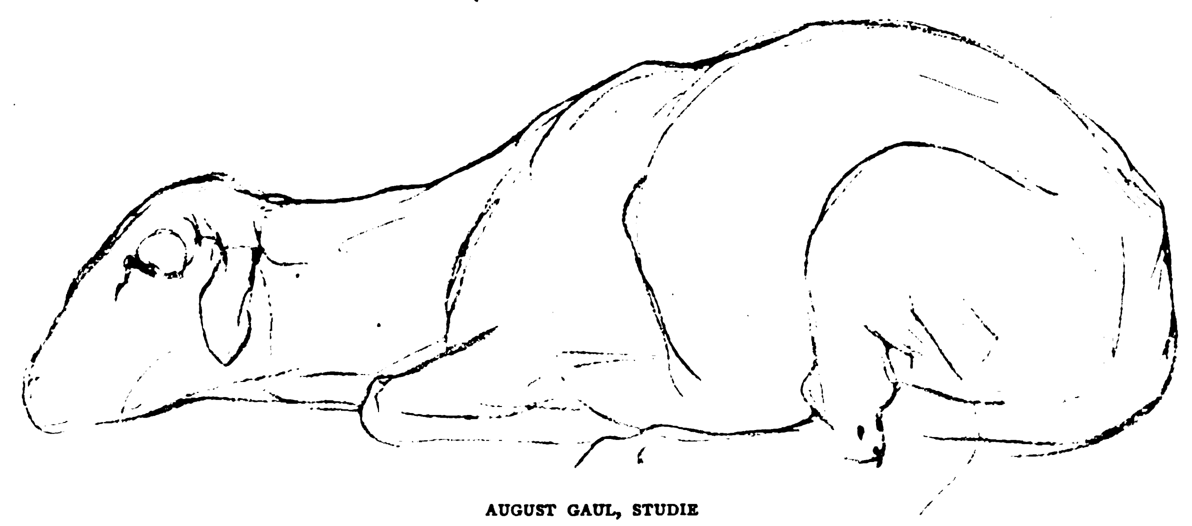
Von Justis ausgezeichnetem Buch „Diego Velazquez und sein Jahrhundert" ist jetzt die zweite Auflage erschienen. Es ist eins der herrlichsten Kunstbücher, die es giebt, da ist es denn kein Wunder, dass die zweite Auflage *erst* jetzt erfolgte. Der Name des ausgezeichneten Forschers und grossen Schriftstellers ist vor kurzem in aller Leute Mund durch die Nachricht gekommen, dass ein als Privatdruck verbreiteter Vortrag, den er im Jahre 1902 gehalten, vom Kaiser zu einer Abendgesellschaft beim Grafen Bülow mitgebracht wurde und dort vom Freiherrn v. Berger vorgelesen werden musste. Der Vortrag richtete sich, wie erinnerlich, gegen die moderne Kunst. Man findet auch in der Velazquezbiographie manche Stelle, die eine grosse Schärfe gegen die moderne Kunst erkennen lässt. So heisst es einmal im zweiten Bande: „Aber die, die ihn (Velazquez) nachahmen, gehen nicht seine Wege. Sie nehmen, was ihm bloss Mittel war, für Kern und Geist seiner Malerei, als sei es gethan mit brutaler Breite, wildem Pinselfuchteln, dreister Unfertigkeit, grauem Ton und brüder kalter Fleckenmalerei, in grossem Format und mit den niederträchtigsten Modellen. Sie mussten sich sagen lassen, dass sie doch nur alten Kram ungeschickt ausgegraben haben." Das trifft im ganzen nur einen schon antiquierten Teil der modernen Kunst. In einer Anmerkung fügt Justi dann ein Citat hinzu, und hier beginnt nun die Blamage, er citiert nämlich *Jules Breton*, einen zurückgebliebenen Genremaler, der wütend war, dass ihn die kraftigeren, tieferen, menschlicheren Künstler nach und nach aus dem Sattel gehoben. Es gab eine Zeit, da Jules Breton als „edleres" Gegenbeispiel gegen Jean François Millet ausgespielt wurde, wohingegen Jules Breton jetzt nur noch eine Art von Durchgangspunkt für die Sammler-Neulinge aus den Vereinigten Staaten bildet; sie fangen mit seinen Bildern an, weil er zuerst ihnen einleuchtet. Danach geben sie ihn auf und gehen zu jenem Jean François Millet über, der vormals der unedle, der kommune Darsteller des „Hässlichen" gewesen war. Nun, diesen Jules Breton *zitiert* Justi, schon das erscheint als ein seltsamer Missgriff des hochbedeutenden Mannes. Ebenso bezieht er sich auf Gemälde von Henri Regnault und Paul Baudry — beides Künstler, über die die Entwicklung hinweggegangen ist. Er erzählt von den Eindrücken, die er im Jahre 1883 auf einer Ausstellung von Portraits du Siècle von den Bildnissen von Henri Regnault und Baudry hatte, die „einen ganz freien, interessanten Einfluss von Velazquez' Studiums bemerken" liessen! Der Name Manet kommt aber in Justis ganzem Buche nicht vor! So klassisch Justi als Erforscher und Gestalter des Jahrhunderts von Velazquez erscheint — zur Heranziehung von „Gegenbeispielen" aus der neueren Zeit hat es ihm offenbar an der Gelegenheit gefehlt oder er war, als die Gelegenheiten an ihn herantraten, nicht mehr im Besitze jener Aufnahmefähigkeit, die das Neue erfordert.

❁

Einen fesselnden Aufsatz über Manet hat jetzt der Bibliothekar unserer Museen, Ferdinand Laban geschrieben und in der Zeitschrift für bildende Kunst, Novemberheft, veröffentlicht. Auch er nennt zufällig noch den Namen Henri Regnaults: aber nur, um ihn zum alten Eisen zu werfen. Wie das bei einem Angehörigen der jüngeren Generation selbstverständlich ist — fast alle Meinungsunterschiede in der Kritik sind ja Generationsfragen —, spricht Ferdinand Laban von Regnault nur noch wie von einem Begrabenen. Er spricht von ihm als von einer der trügerischen Erscheinungen, die der Ausstellung in der wiener Rotunde 1873 Glanz verliehen. Der Name Manets war damals noch nicht nach Wien gedrungen —

der Name eines nur geschickten Malers wie Regnault war damals in aller Munde. Laban beginnt seinen Aufsatz mit der Erzählung, wie es ihm beschieden war, einer der Ersten zu sein, die Nietzsche entdeckten: im Jahre 1874, als Student in Wien; wie er aber in der Erkenntnis von Nietzsches Grösse seiner Zeit voraus gewesen, so sei er bezüglich Manets bedenklich hinter ihr einhergehinkt; das hätte er indes als ein „an die Scholle Gebundener" nicht anders können. Man hätte in Wien keine Gelegenheit gehabt, Manet *direkt* kennen zu lernen, man lernte nur an den von ihm inspirierten französischen Malern, die ihre Werke nach Wien sandten, dass die Malerei im Begriffe sei, heller zu werden. Nun beschreibt Laban glücklich einige Manetsche Bildwirkungen; das unseren Lesern bekannte „Landhaus von Bellevue" z. B. so: alle Schatten entschwanden, trotzdem entsteht eine ganz ungewohnte Art des perspektivischen und des Raumsehens. Oder (von demselben Bilde): „die wohlig-heisse Luft steht still, nur zuweilen umkost uns verstohlen ein sammetweicher Hauch vom blauenden Himmel her." Das ist ganz vorzüglich ausgedrückt. Eine ganz unumschränkte Heroworship macht sich geltend; Laban sieht in Manet, dem Bahnbrecher, zugleich den Vollender, tadelt es, wenn man Manet *und* Monet sagt: an Manet, allein an Manet, knüpft sich das Neue, Nochnichtdagewesene und Nichtwiederüberbotene dieser Kunst des 19. Jahrhunderts. André Mellério wird getadelt, der in einer Schrift die lebenden Impressionisten hervorheben wollte und zu Gunsten von Monet, Pissaro, Renoir, Degas den „längst verstorbenen Jugendgenossen" zu unterdrücken trachtete. (Wenn ich nicht sehr irre, ist Degas der intellektuelle Urheber dieser Mellérioschen Äusserungen.) Tschudis richtiger Ausspruch wird citiert: „Manet steht nicht nur am Anfang der modernen Malerei, er steht auch als ihr grösster Meister da." Sehr fein ist die Beobachtung, die Laban mitteilt — und die er mit Max J. Friedländer, wie er uns erzählt, teilt —, dass auf manchen Stillleben Manets der Hintergrund einfach braun zugestrichen ist. Das sei eine Art Durchbrechung des Kunstprinzips Manets, es sei im Gegensatze zu einem Schattenspiel auf weisser — ein Lichtspiel auf schwarzer Wand. Das Objekt werde auf diese Weise isoliert.

Nicht übereinstimmen können wir mit Laban, wenn er den Satz Tschudis bemängelt: „So wichtig auch das ist, was aus Manets Kunst in den allgemeinen Kunstbetrieb unserer Zeit übergeflossen ist, was uns mehr noch an ihn fesselt als seine Pfadfinderschaft, ist das, was nur ihm eigen und nicht lehr- und übertragbar war, seine besondere künstlerische Individualität. Vielleicht noch klarer als in seinen reifen Werken, in denen die neuen Ausdrucksmittel blenden, tritt dieses Persönliche in seinen ersten Arbeiten zu Tage, wo er noch mit den Mitteln der alten Schule arbeitet." Diese Auffassung Tschudis finden wir ausserordentlich sachentsprechend. Laban beanstandet ihren zweiten Teil. Seine Stellungnahme scheint sich uns dadurch zu erklären, dass ihm zu Manet durchzudringen offenbar Kampf und Aufopferung und ein Preisgeben von Prinzipien gekostet hat; das so teuer erkaufte Gut wurde von ihm nun um so fanatischer gefeiert. Packend lesen sich Labans Bekenntnisse; wie er im alten Museum sich alte Stillleben ansieht; wie sie ihm, im Verhältnis zu Manetschen, wie Herbariumsleichen erscheinen; wie es scheint, als verbreite sich um sie her ein Geruch von Moder über alle alte Malerei. Es wird ihm schwer, seinen alten Lieblingen gegenüber treulos zu erscheinen, aber mit Mut ruft er aus, nachdem er im Geiste ein Bild von Manet im alten Museum herumgeführt hat: Die alten Bilder thun dem Bild Manets nicht wehe, umgekehrt, das Manetsche Bild thut den alten Meistern wehe — allen! Er wird fast *zu* kühn; wenigstens fängt man an, zu glauben, dass er wähne, dass Manet ihre Harmonie sprenge; — und das ist doch nicht der Fall; — zwar hat es sicherlich in der Zeit von Velazquez geschienen, dass er Dürer wehthäte. So dachten wir, als wir in Paris die ersten Impressionisten-



AUGUST GAUL, STUDIE

bilder sahen: an sich sind sie sehr schön: es wird aber unmöglich sein, sie in eine Galerie zu hängen, in der auch ältere Meister sind. Dann sahen wir solche Galerien, in denen ältere Meister und die Impressionisten vereinigt waren; und siehe da, es ging. So scheint es uns, dass Laban sich den Riss zwischen Manet und alten Bildern zu gross vorstellt; es wird sich in einiger Zeit alles ausgeglichen haben und Manet mit den alten Meistern rangieren können. Man muss ja auch denken, dass mit Manet die Welt noch nicht zu Ende sein wird, es wird wieder ein neuer Offenbarer kommen, es wird aussehen, als ecrasiere er alles, was ihm zuvorgegangen – und auch er wird in die Schatzkammer, in der wir unsere Lieblinge vereinigen, sich einrangieren lassen... Aber gerade dieses Hingenommensein, bei dem Laban zu sagen scheint: hier ist etwas so Neues, dass es mit dem Alten nicht mehr zusammen gefasst werden kann, macht seine Arbeit so anziehend. Sie liest sich nicht wie ein Aufsatz, sondern wie eine Beichte, ein Bekenntnis aus dem Innersten. Es ist eine Arbeit, die durch ihren Enthusiasmus entzückt und zugleich durch das Feinsinnige und Subtile ihrer Betrachtungen gefangen nimmt.

*

Von Hermann Bahr ist ein sehr niedliches Büchelchen unter dem Titel „gegen Klimt" erschienen. In amüsanter Form reiht es mit Zwischenbemerkungen Hermann Bahrs die Kritiken auf, die gegen Klimt geschrieben worden sind; ähnlich wie es Whistler seiner Zeit mit den Kritiken gegen sich gemacht hat. H.

*

UBER PORTRÄTÄHNLICHKEIT.

Über dieses Thema schrieb der Maler Ferdinand Humbert von der „Académie des Beaux-Arts" einen längeren Aufsatz im „Temps" von dem unser Korrespondent uns den folgenden Auszug sendet:

David gegenüber hat Bonaparte den Ausspruch gethan, dass die Porträts der grossen Männer immer ähnlich genug seien, denn es genüge, dass ihr Geist (génie) in ihnen sei. „Citoyen premier consul, vous m'apprenez mon métier!" hatte der einstige Jacobiner schmeichelnd geantwortet. Er wusste wohl und hat es in dem Porträt des Papstes Pius VII. bewiesen, dass der seelische Gehalt „von der Verwirklichung der lebenden Form, von der Untersuchung des persönlichen Charakters" nicht losgelöst sein kann.

„Was uns betrifft", fährt Humbert fort, „so scheuen wir uns nicht, zuzugestehen, dass *wir die Meinung des Volkes teilen, dass in unseren Augen die Ähnlichkeit wohl nicht den einzigen Punkt, aber die wesentlichste Qualität eines Porträts ausmacht*". Sehr Viele von hoher Intelligenz, viele hervorragende Künstler indessen denken verschieden von uns: was sie vor allem bewerten, das ist die künstlerische Note, der Reiz guter Ausführung, die durch das Auge des Künstlers vollzogene Umwandlung; für sie hat die Ähnlichkeit eine untergeordnete Bedeutung". Diese Meinung begründen sie damit, dass „die Schöpfung des Künstlers, der der Stempel seines besonderen Genius aufgedrückt ist", doch allein vom Dargestellten übrig bleibe. Dazu braucht man aber nicht ein Porträt zu bestellen, nur um ein schönes Gemälde zu besitzen. „Die Ähnlichkeit kann nicht vollkommen genug sein, wenn es die Erinnerung an eines der Familienglieder wachhalten soll".

„Von einem allgemeinen Gesichtspunkt aus kann man sagen, dass ein Porträt ein Dokument sein muss: das eines Unbekannten, Mittelmässigen sogar wird interessieren, wenn es in naiver oder gesteigerter Weise den Typus einer bestimmten Epoche ausdrückt, wenn es in einzelnen Betonungen und Hervorkehrungen ihre Sitten, Leidenschaften, Tugenden oder Laster symbolisiert. Wir fordern noch mehr, wenn es sich um das Porträt eines berühmten Mannes, einer grossen historischen Gestalt handelt, in diesem Falle wird die Ähnlichkeit eine gebieterische Notwendigkeit. Denn schliesslich wird durch die Ähnlichkeit – die äussere Ähnlichkeit ist gemeint – der Dargestellte aufhören, eine vage Abstraktion zu sein, er wird vielmehr ein wirkliches Wesen, das wir handeln sehen und mit dem wir sozusagen die Seiten seiner Geschichte wieder erleben." Schliesslich werden auch Persönlichkeit des Malers und persönliche Auffassung nicht ganz abgewiesen:

„Wenn wir indessen glauben, dass der Porträtist daran festhalten muss, auf der Leinwand eine gewissenhaft studierte Physiognomie zu fixieren und der Natur so nahe wie möglich zu kommen, statt seine Geschicklichkeit glänzen zu lassen, so folgt daraus nicht, dass er vor seinem Modell sein eigenes Temperament, seine natürlichen Gaben opfern und seiner Persönlichkeit entsagen müsse. Nein, die künstlerischen Qualitäten und die Ziele eines hohen Ideales sind glücklicherweise kein Hindernis für die Vollendetheit der Ähnlichkeit, sie können im Gegenteil stark dazu mithelfen." Es folgt eine Erinnerung an Reynolds, der es unternehmen wollte, in sechs Monaten den mittelmässigsten seiner Schüler zu lehren, ein ähnliches Porträt zu malen, während es ihm selbst mit seiner langen Erfahrung und Geschicklichkeit nie gelingen würde, „einen Kopf so natürlich zu malen wie Velazquez".

„Die Ähnlichkeit", fährt Humbert fort, „hängt ganz vom Auge, vom Gehirn und von der Hand des Malers ab."

Das Wesentlichste ist immer noch die physische Ähnlichkeit. Auf La Tour's „descendre au plus profond de son être et l'en ramener tout entier" weist Humber hin. Ganz anders ist die Ästhetik der Bildnisse von Frauen; „denn es erzeugen", sagt Humbert, „die Frauenbildnisse gänzlich verschiedene Empfindungen in uns; die Regungen, die sie in uns wachrufen, gehören mehr dem Gefühle als dem Gedanken an." Hier zeigt sich Humbert als Franzose. Er fährt dann allerdings ganz verständig fort: „Man setzt voraus, dass die Frau geschmeichelt sein will... Ich sage vielmehr, sie wünscht

einzig nur idealisiert zu sein ... Mehr noch vielleicht im Ausdruck ihrer äusseren weiblichen Reize als in ihrer geistigen Schönheit." – „Nichts ist beweglicher, veränderlicher, wechselnder als ein Frauenantlitz". Das Geringste kann „die Physiognomie einer Frau vollständig ändern und selbst das hübscheste Antlitz entstellen". Es bedarf einer besonderen Begabung, um „diese subtile Nervosität, diesen delikaten Charme und diese verwirrende Nervosität, die flüchtige und siegreiche Grazie" auszudrücken. Und so kommt es, dass vorzügliche Meister, denen die Weihe der Nachwelt geworden und die in anderen Werken zu den höchsten Gipfeln der Kunst gelangt sind, das Geheimnis des Frauenantlitzes nicht entdeckt haben.

„Man sagt, dass der Mensch sein Glück in sich trage; es wäre ebenso richtig, zu sagen, dass der Maler in sich, in verschiedenen Graden, wohlverstanden, die Grazie, die Schönheit und die wahre Ähnlichkeit der Frau aufbewahrt. So gehört das Lächeln der Joconda mehr Leonardo an als Monna Lisa." Und so kommt es, „dass alle wirklichen Frauenmaler von Botticelli und da Vinci an das sichtbare Gepräge ihres bevorzugten Typus auf jedes Gesicht, das sie malten, aufgedrückt haben".

So einfach und nüchtern ein Frauenbildnis auch aufgefasst sei, Kleidung, Schmuck, Umgebung sogar haben darin eine wichtige Rolle und können Elemente einer vollkommenen Ähnlichkeit sein. Denn wie könnte, wenn der eingestandene oder geheime Zweck aller Frauen ist, zu gefallen, der Künstler es abweisen, ihnen alle Mittel der Verführung, alle Kunstgriffe geschickter Koketterie zu verleihen? So soll er Sorge tragen um den Ton, den Stoff, die Form des Kleides, welche der Eleganz einer Büste, der Feinheit einer Taille den rechten Wert geben können. Durch die exakte Wiedergabe der Kleidung wird eine Epoche charakterisiert. Dem Künstler werden allerdings Freiheiten zugestanden, Anbringung von Blumen und Schleifen, Kopfbedeckung, Umgebung, Hintergrund etc., die dazu beitragen können, die Schönheit zu heben. So hat Rubens die weibliche Ähnlichkeit verstanden, „als er in zwei Gemälden von unvergleichlicher Meisterschaft die strahlende Schönheit seiner zweiten Frau Helene Fourment verewigen wollte, indem er den Beweis brachte, dass die höchste und bewegteste Kunst sich in Werken voller Grazie und entzückender Phantasie begegnen können".

„So haben Van Dyck, Nattier, Latour, Reynolds und Gainsborough sozusagen den Typus der modernen Frau geschaffen, wie wir sie verstehen: nervös und beweglich, launisch und phantastisch, nacheinander zärtlich und spröde, kalt und leidenschaftlich, raffiniert, schlau-kokett, unbegreiflich oft, immer exquisit".

Die französischen Porträtisten haben, den englischen entgegen, „eine mehr studierte und genaue Ähnlichkeit in dem menschlichen Antlitz gesucht, sie haben sie mit der Ordnung, der Klarheit, dem Mass, manchmal auch der feinen Ironie hervorgebracht, die im besonderen das Kennzeichen der französischen Rasse ist".

Diese Tradition hat sich bis auf unsere Tage erhalten und sicherte dem französischen Porträt auf der letzten Weltausstellung noch die Überlegenheit. Nun bereitet sich, meint Humbert, „in den Ateliers der jungen Leute eine Wendung zu einer neuen Anschauung vor, die unter dem Vorwand, eine Freiheit zu erobern, die Niemand ihnen rauben will, in der Charakterisierung der Modelle das Krankhafte und Perverse sucht und in künstlichen gezwungenen Stellungen geistig und körperlich verkrüppelte Männer und nervenkranke Frauen darstellt, nur um bei gewissen Intellektuellen Lob zu finden, die das Dunkle, Bizarre und Fremde lieben." – So schrieb Humbert, indem er die jungen Leute ermahnte, dass sie im Porträt und in den übrigen Gebieten der Kunst „die edlen Traditionen festhalten sollten, die das Ansehen der „École Française" so hoch getragen haben."

❁

Unseren Standpunkt gegenüber den Porträts hat einfacher und sachlicher als Ferdinand Humbert der Maler Jan Veth dargelegt, dessen bei Gelegenheit der Ausstellung alter Meister im Haag ausgesprochene Worte hier nochmals in die Erinnerung zurückgerufen seien. Unser ausgezeichneter Mitarbeiter schrieb: „Die Grundlage eines jeden Porträts liegt in dem Glauben an die unerschöpfliche Schönheit der Wirklichkeit und in der sachlichen Hingabe des Malers dieser ungeschminkten Wirklichkeit gegenüber. Darin waren die alten Holländer gross. Sie traten dem Leben mit Respekt entgegen, sie setzten sich nicht in Positur etwas Grossartiges zu leisten – sie stellten nichts zur Schau. Und dennoch haben sich, gerade auf diesem einfachen Fundament, Meister wie Frans Hals und Rembrandt mit Sicherheit emporheben können." – Besser kann man die Voraussetzungen, die auch an ein niedriger stehendes Porträt geknüpft werden müssen, nicht lehren. Jan Veth will die Porträts sachlich-objektiv.

❁

DRESDNER BRIEF.

Es wird uns über Otto Fischer noch geschrieben:

Das Riesengebirge ist seit einigen Jahren Fischers Lieblingsaufenthalt. Hunderttausende wandern alljährlich dort hinaus, wo sie angesichts dieser Natur sich noch am unverdorbensten fühlen, atmen auf und empfinden ein Glück der Befreiung. Dann kommen wohl auch die hunderte, oder sagen wir lieber bescheidenerweise, die paar Einzelnen, die mit verständnisvollerer Sehnsucht herantreten und den Wunsch empfinden, etwas von all dieser Herrlichkeit hinüber in die Kunst zu retten, damit es nicht mit der einbrechenden Nacht für sie verloren gehe und damit sie es auf spätere Tage für sich und andere erhalten. Aber wem gelingt das? Der eine kommt über die Vedute nicht heraus, den anderen bringt die ungewöhnliche fremdartige Erscheinung dieser Berge dazu, seine Kunst zur „Märchentante" herabzuwürdigen

und er malt „wildromantische“ erzählende Bildchen. Der dritte endlich verfällt in die Claude'sche Himmelei, die die Natur nur dann liebt, wenn sie ihren Ausgehstaat angelegt hat. Es muss unendlich schwer sein als Künstler diesen Strich Erde zu durchwandern und sich dann Antwort zu geben auf die Frage, was kann ich hier für meine Kunst herausholen.

Wenn man nun an zwei Dutzend Zeichnungen wahrnimmt, dass ein Künstler sich nicht ein einziges Mal vergriffen hat, in keinem einzigen Fall eine blosse Ansicht gegeben hat, nie an den Zufälligkeiten des jeweiligen Tagesbildes hängen blieb, nie auch nur den Gedanken aufkommen lässt, — hätte das nicht anders besser gemacht werden können? wäre bei diesem Motiv nicht etwa die Ölfarbe, oder die Feder erst dasjenige gewesen, was es zur wahren Geltung gebracht hätte?, — so wird man trotz aller Scheu vor dem Wort, das man sich gern für das allerletzte aufspart, zu dem Ausdruck „Genie“ gedrängt.

Otto Fischer hat uns schon längst daran gewöhnt, bei ihm stets auf das lauterste Stilgefühl zu rechnen, und wenn wir von neuem uns wieder wahrhaft erfreuen können, wie jeder Stift-, jeder Pinselstrich mit unübertrefflicher Ausdrucksfähigkeit sitzt, wie auf der ganzen Fläche nirgends ein überflüssiges, unklar stammelndes oder gar nichtssagendes Pünktchen zu finden ist, so setzen wir einen früheren Genuss nur fort, den uns die bisherigen Werke bereits so oft boten. Eins ist aber doch noch hinzugekommen, ein berauschend vornehmer Geschmack in der Farbe.

Die Zeichnungen sind abwechselnd auf blauen, grünen, gelben, roten Papieren geschaffen und man möchte es gradezu raffiniert nennen, wie die Grundfarbe einer jeden Zeichnung der Stimmung des Vorwurfs entgegenspielt, wenn das Fremdwort angesichts dieser Monumentalität nicht unwürdig klänge. An diesen Grundton schmiegen sich, ergänzend und anregend, einige wenige, fernere Farbenspuren, die sich zur wunderbaren Harmonie verbinden.

Nur eins kann uns bei diesen schönen Werken verstimmen. Auch sie mahnen uns wieder daran, dass das Beste nur für wenige Auserwählte existirt. Es kann einem das Herz abdrücken, dass nicht jedermann von Geburt aus jene Lauterkeit der Empfindung mitbekommt, die ihn die Schönheit solcher Werke gleich erkennen lässt. Aber wer wie Fischer rücksichtslos sich nur einer reinen Kunst, der Durchbildung eines hehren Stils überantwortet und jede von den zahllosen Sensationen des Tags abweist, der muss wohl einsam bleiben. Ist er wenigstens alt, wie der herrliche Legros, so blüht ihm wenn auch nicht verständnisvolle Liebe, so doch Achtung. Fischer aber ist noch jung. H. W. Singer

✵

AUKTION THEWALT.

Im Laufe des November wurde hier die kunstgewerbliche Sammlung des verstorbenen Bürgermeisters K. Thewalt versteigert. Vorher präsentierte die würdig arrangierte Besichtigungs-Ausstellung im Bürgergesellschafts-Saale noch einmal den Gesamtschatz: Steingut, Fayence, Porzellan, deutsche und venetianische Gläser, Geräte aus Edelmetall und Kupfer-, Bronze-, Holz- und Elfenbeinskulpturen, Minuteriearbeiten jeglichen Materials, Uhren, Bestecke, astronomische Instrumente, Textilkunst, Möbel, Gemälde, Waffen, Plaketten, Medaillen. Darunter kaum ein geringes Stück.

Thewalts Lieblingsepoche war die Renaissance gleichviel welchen Landes. Naturgemäss herrschte die kunstreiche rheinische Heimat vor und Köln war daher auch Hauptkäuferin. Sehr hochbemessene Stadtmittel, vermehrt durch eine anonyme 25000-Mark-Stiftung, verwaltete Direktor von Falke fachkundigst. Er sicherte dem Kunstgewerbe-Museum nebst vielem Andern: Eine Siegburger Schnabelkanne von 1591 (4700 M.), 2 kölner Schnellen mit Sündenfall und Tugendallegorien, erste Hälfte des 16. Jahrh. (1220 und 1250 M.), nürnberger Fayencekrug mit plastischer Burgdarstellung von 1550 (15900 M.), süddeutschen Fayencekrug in Eulengestalt von 1540 (6150 M.), Silberschale des Jörg Lang aus dem Zunftschatz der augsburger Goldschmiedeinnung von 1627, in welcher dem alten Kaiser einst der Ehrentrunk auf dem Gürzenich kredenzt wurde (12050 M.), kupfergetriebenen Apostelkopf aus Köln, 18. Jahrh. (4750 M.), eichengeschnitzten gotischen Zahltisch 15. Jahrh. (6050 M.).

Das Museum Wallraf-Richartz erwarb altrömische Unica: silberne Gürtelbeschlagstücke (1000 M.) und eine Bronzestatuette der Göttin Nehalennia (720 M.). Den anderen rheinischen Städten bot sich Gelegenheit, die ihnen aus dem Überschuss der düsseldorfer Ausstellung zugeflossenen Mittel zu verwerten.

In heissem Ringen trieben die Museumsdirektoren, Sammler und Händler aus London, Paris und Wien wie aus allen grösseren deutschen Städten die Preise zu teils schwindelnder Höhe. Hier einige Proben. Der mit humorvollen Emaillebildern gezierte Glashumpen des Studenten Cornelius, um 1600, brachte 4400 M. (Nürnberg, Germ. Mus.), das silberne Vortragekreuz mit 20 Nielloplatten, Florenz, zweite Hälfte des 15. Jahrh. 70000 M. (Campe, Hamburg), der spätgotische silberne Emaillebecher, 15. Jahrh., berühmt als „Thewaltscher Affenbecher“ durch die Ausstellungen Paris 1900 und Düsseldorf 1902, nach Falke niederländischer Herkunft, 89000 M. (Seligmann, Paris), nürnberger Deckelpokal des Christoph Schaub, um 1580, 17200 M. (Goldschmidt, Frankfurt a./M.), blaues goldgemustertes Kelchglas, um 1500, 3800 M. (Bourgeois, Köln), goldene Taschenuhr, 17. Jahrh. 14000 M. (London), eichengetäfeltes und geschnitztes altkölner Patrizierzimmer mit Sandsteinkamin, 15050 M., Kreuzigung Christi, Gemälde vom Meister des heisterbacher Altars 2000 M. (Weber, Hamburg). In welcher Sammlung manches unter irgend einer Deckadresse fortgegangene Stück wieder auftauchen wird, bleibt abzuwarten. Der Gesamterlös betrug über 1100000 M. Albert Lindner.

ZWEITER JAHRGANG, DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 30. NOVEMBER, AUSGABE ANFANG DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREI
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG





Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

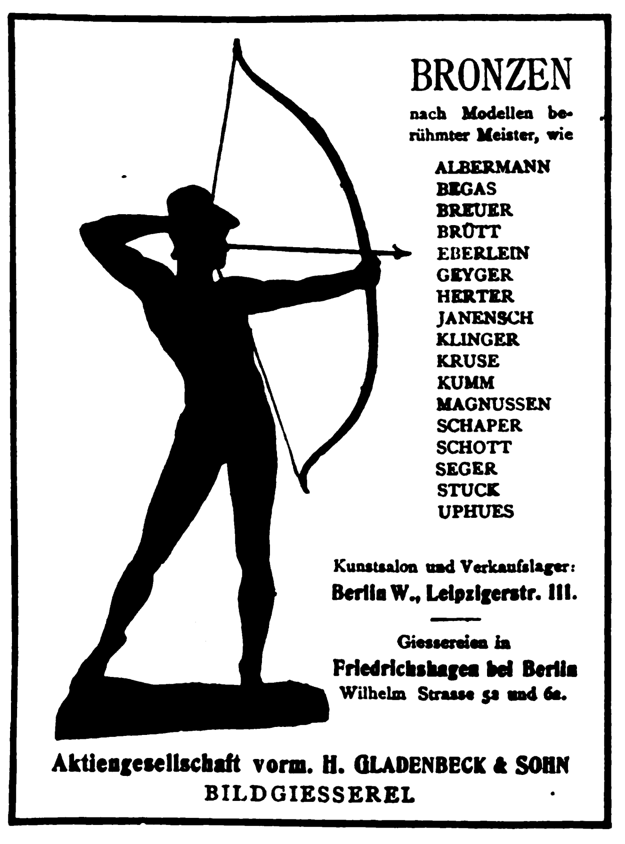
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IV

AUFSÄTZE Seite

ABBILDUNGEN







MAX SLEVOGT, TANZ DER MORGIANE
ILLUSTRATION AUS „ALI BABA UND DIE VIERZIG RÄUBER“



DER HEIDEGARTEN

VON

ALFRED LICHTWARK



IN jüngster Zeit beginnt man in Hamburg, die Lüneburger Heide nicht nur auf Fusswanderungen oder Wagenfahrten zu besuchen. Die Schönheit des Geländes lockt zur Ansiedelung, und es scheint, als ob die Zeit nicht fern ist, wo die Heide für den Hamburger eine ähnliche Bedeutung haben wird, wie das nahe Gebirge für den Wiener oder Münchner. Kommen erst die bessern Bahnverbindungen, so dürfte sie für die Bewohner der wachsenden Grossstadt ein Zufluchtsort werden, der nicht nur als Sommerfrische benutzt wird, sondern bald auch für das ganze Jahr einen gesunden Landaufenthalt bietet. Der Engländer sucht ihn in noch grösseren Entfernungen von seinen Grossstädten auf. Heute noch genügt bei uns eine halbe Stunde Eisenbahnfahrt, um tiefe Einsamkeit zu erreichen. Was sich in Hamburg vorbereitet, die Flucht aufs Land, lässt sich in allen deutschen Grossstädten beobachten.

✲

Die Besiedelung, die in unsern Tagen beginnt, mahnt an Vorgänge in fernen Urzeiten oder unter entlegenen Himmelsstrichen, denn in den meisten Fällen hat der Boden, der nun bebaut wird, Spaten oder Pflug noch nie gefühlt, und der Stoff der dünnen Humusschicht, die die unergründlichen Sandschichten der Heide bedeckt, hat nur als Heidekraut und Ginster, als Käfer, Vogel oder Wild gelebt, aber noch nicht, wie der Staub der alten Kulturstätten, dazu gedient, die Leiber zahlloser Menschengeschlechter aufzubauen.

Die ersten Besiedler dieser Heidestrecken haben es nicht leicht. Sie pflegen zuviel Gepäck an fertigen Vorstellungen, an Wünschen und Absichten mitzubringen. Das hindert sie, wie unsere Vorfahren zu handeln, die bei allem, was sie thaten und schufen das Selbstverständliche suchten. Wir sind noch nicht wieder so weit. Wir wollen lieber das Unerwartete, wo nicht das Unerhörte, wir ziehen noch immer dem Angemessenen das Romantische vor.

Zwar ist im Hausbau eine Besserung schon angebahnt. Aber sie bleibt äusserlich, so lange nur der gute Wille des Architekten an der Arbeit ist,

während der Bauherr sich nur um die geschäftliche Seite kümmert und weder bei der praktischen noch bei der künstlerischen Ausgestaltung seines Hauses ernsthaft mitwirkt.

Ganz kläglich steht es jedoch immer noch mit dem Garten.

Wenn in der Anlage und Ausbildung der Gärten am Hause nicht in der nächsten Zeit eine völlige Umkehr und Erneuerung einsetzt, so ist auch das heisse Bemühen der jungen Architektenschar vergebens. Denn die Erneuerung des Wohnhausbaues hängt unmittelbar von der Umbildung des Geschmacks in der Gartenkunst ab. So lange diese bleibt, wie sie ist, kann man überhaupt keine vernünftigen Häuser bauen. Es sollte deshalb in der nächsten Zeit die Besprechung der Gartenkunst in unsern Kunstzeitschriften dem neuen Kunstgewerbe einen Teil des breiten Raumes, den es für Wort und Bild inne hat, abspenstig machen. Die tiefe Barbarei, in der wir stecken, kann nur überwunden werden, wenn in den Gartenbesitzern eine neue Gesinnung und künstlerische Bedürfnisse geweckt werden.

❀

Mit einem Jugendfreunde, der sich in der Heide anbaut, hatte ich Gelegenheit, die einschlägigen Fragen im Angesicht des Geländes zu erörtern.

Er hatte in der Wahl des Platzes einen guten Griff gethan. Als er mir seinen neuen Besitz zeigte, wurde mir das Herz weit. Wir standen am Rand der geräumigen Hochfläche, von der sich nach drei Seiten tiefe Thäler senken. Jeder Thaleinschnitt bildet mit seinem kräftig aufstrebenden Führenbestande den Vordergrund eines unendlich mannigfaltigen Landschaftsbildes, das sich mit Kornfeldern, Waldhügeln, roten Haidhöfen im grünen Eichendickicht ihrer Baumgärten, Windmühlen, die auf einsamen Hügeln ihre Flügel drehen, in langsamer Steigung bis zur blauen Waldkante am Horizont erhebt. Es hatte schon etwas vom Gebirge. Nur dass sich unter dem unendlichen Himmel der Ebene die Fernen weiter hinausschieben, und dass die Linien der Hügel und Erdwellen sich weicher überschneiden und in zarteren Schwellungen verlaufen. Die Mannigfaltigkeit gab dem Auge unendlich viel zu thun. Es wanderte nicht nur und wunderte sich. Die Lieblichkeit der Einzelmotive lockte es überall zur ruhenden Betrachtung. Dazu die würzige Luft, die von Heide, von den Buchen- und Kiefernwäldern herüberstreift. Man glaubte zu trinken, statt zu atmen.

Als die erste Ueberraschung sich gelegt hatte, wurde das Gelände im einzelnen durchgemustert.

Das Haus soll auf der Hochfläche stehen, wurde ich bedeutet, möglichst weit vom Abhang, dort hinten an den Waldrand angelehnt. Die Hochfläche davor wird Garten, die Thäler sollen parkartig bleiben. Mein Gärtner schüttelt den Kopf zu dem Unternehmen. Er meint, es wird Jahre dauern, ehe ich auf dem sandigen Haideboden ein bisschen Pflanzenwuchs erziele. Zunächst will er auf der Hochfläche die nötigen Erdbewegungen vornehmen. Vor dem Haus soll ein Teich ausgehoben werden, da in der Landschaft hier die Wasserflächen fehlen. Den Boden wird er nach einer neuen Erfindung zubereiten, dass das Wasser stehen bleibt. Ein paar tausend Fuder Humuserde werden nötig sein für die Rasenflächen. Dort soll eine Böschung angelegt werden für Rhododendren um den Anblick des Gemüselandes zu verdecken. Der Plan ist schon fertig, ich weiss nur noch nicht, ob er mich nicht zu weit führt. Mit den Erdbewegungen, dem Teich, dem Humus kostet der Garten am Haus wohl dreimal mehr als das Haus mit seiner gesamten Einrichtung, und soweit ging meine Absicht gar nicht. Ich wollte etwas ganz Bescheidenes, Einfaches haben, etwas zum Ausruhen. Ich müsste nun gleich auch ein Haus für einen Gärtner und seine Gehilfen bauen, denn die Pflege des Gartens, wie er im Plan steht, erfordert unendliche Sorgfalt und Mühe und grosse Sachkenntnis. Schliesslich werde ich wohl nicht anders können. Als Kaufmann verstehe ich nichts davon, und ein Fachmann muss doch wissen, was zu thun ist. Freilich verdirbt mir der Gedanke an das Gartenpersonal und alle Scherereien mit der schwierigen Anlage beinahe das ganze Vergnügen. Ich frage mich manchmal, ob ich nicht ganz auf den Garten verzichten soll. Es ist sehr schön so, und das bisschen Gemüseland kann von der Einhüterfamilie besorgt werden.

Ich hatte halb bekümmert, halb belustigt zugehört.

Wenn ich gefragt wäre, was ein fachmännisch gebildeter Landschaftsgärtner vorschlagen würde, erwiderte ich, so hätte ich ganz dasselbe Programm entwickelt. Es giebt heute bei uns nur ein einziges Schema das gedankenlos überall angewendet wird und im Grunde nirgends passt.

Dein Fall ist typisch, du hast ganz bestimmte Wünsche, wenn sie auch zunächst nur verneinender Art sind. Dein Land hat eine sehr ausgesprochene Eigenart. Die Wünsche des Bauherrn und das Wesen des Grund und Bodens müssten wie bei jedem architektonischen Kunstwerk so auch bei dieser

Gartenanlage den Ausgangspunkt aller Berechnungen bilden. Aber dein Gärtner bringt die fixe Idee des englischen Gartens mit, und, weil er keine andere hat, rechnet er an allem Gegebenen vorbei, als ob es nicht vorhanden wäre.

Warum sollten hier oben Erdbewegungen vorgenommen werden. Doch nur, weil man nach der heutigen Mode bei neuen Anlagen damit zu beginnen gewohnt ist. Hier aber würden sie zerstören, was die glückliche Wahl des Geländes als besonders günstige Grundlage für die Anlage des Gartens gewährt, die weite Hochfläche, auf der das Haus stehen soll. Wäre die Fläche nicht da, müsste sie durch „Erdbewegungen" sofort geschaffen werden. Denn das Haus erhebt sich am Traulichsten von flachem, unbewegtem Boden. Es müsste denn schon sein, dass man auf einem Bergkegel eine Burg errichten will.

Wir fühlen das kaum noch. Selbst wo wir in der Stadt ebene Strassen haben, wird für das Einzelhaus im Garten ein flacher Hügel aufgeschüttet, dessen geneigte Flächen, auch wo sie als solche dem Auge kaum wahrnehmbar sind, dem Zusammenklang von Haus und Garten alle Aufrichtigkeit und Ehrlichkeit rauben. Wer an diese aus dem Lot geratene Anlage gewöhnt ist und zum erstenmal ein altes Haus sieht, das auf einer wirklich wagerechten Ebene steht, den überkommt ein Gefühl als ob er Musik hörte.

Hier bei diesem Gelände besteht der künstlerische Charakter gerade in dem Gegensatz der Hochfläche zu den abstürzenden Thälern. Die ganze natürliche Schönheit wäre vernichtet, wenn auch die Hochfläche in Hügel und Thal verwandelt wird.

Gewiss, die Gegend hat kein Wasser, und der Sandboden hält es nicht. Ein Teich auf dieser Höhe hätte aber gerade deshalb etwas peinlich Unnatürliches. Wer das Wasser in der Landschaft nicht entbehren kann, muss sich ein anderes Gebiet aussuchen, statt hier der Natur Gewalt anzuthun. Und weil auch durch den artesischen Brunnen nicht soviel Wasser zu gewinnen ist, dass hier oben ohne den unvernünftigsten Aufwand an Arbeitskräften ein Park mit Rasenflächen und durstigen Pflanzen unterhalten werden kann, so verlangt die Logik der Thatsachen, dass für die Bepflanzung des Gartens nur eine Flora in Betracht kommt, die keiner künstlichen Bewässerung bedarf.

Dass sich ein fachmännisch gebildeter Gärtner diesen Bedingungen der Gestaltung und der Heidenatur des Geländes anpassen wird, glaube ich nicht. Er hat eine zu strenge Schulung in der nun schon hundertjährigen Ueberlieferung des sogenannten englischen Gartens durchgemacht. Es wäre nicht zu fassen, wenn er sich davon frei machen könnte. Das hiesse Uebermenschliches verlangen. Diese Freiheit wird in absehbarer Zeit nur der Auftraggeber selbst haben können. Von ihm wird die Umgestaltung und Neugestaltung ausgehen müssen.

Er dient mit solcher Arbeit nicht der Allgemeinheit allein, sondern auch sich selbst. Wer heute einen Kunstgärtner für sich denken und wirken lässt und sich begnügt, zuzusehen, schenkt ein Stück eigenen Lebens und eigenen Glückes weg.

Stände ich vor der Wahl, selber Hand anzulegen oder meine Ruhe, mein Behagen, meine Lebensfreude einem fachmännisch gebildeten Gärtner zu überantworten, der seine eigenen Gedanken ausführen, seine Freude haben will, in dessen Werk ich ewig als Fremder wandle, ich brauchte mich keinen Augenblick zu besinnen. Allein schon die Aufgabe, mit dem Baustoff an Bäumen, Büschen und blühenden Stauden, den das Gelände zur Verfügung hält, einen Garten anzulegen, würde mich locken.

Wer es unternimmt, muss sich allerdings klar sein, dass er bei der Ausführung auf seine eigene Kraft angewiesen ist. Fachleute pflegen zu versagen, sobald das Gebiet ihrer Routine verlassen wird, und auch die geschulten Gärtnergehilfen werden weder bei der Anlage noch bei der Pflege eines Gartens etwas nützen, der von der eingelernten Art abweicht. Sie wissen schon alles besser und werden alles besser machen wollen.

Als Gehilfe lässt sich nur ein unvorbereiteter, dafür aber auch unverbildeter junger Mensch verwenden, der Lust zur Sache zeigt. Er wird mit seinem Herrn in das Werk hineinwachsen und seine Lebensaufgabe darin finden. Man wird mit solcher jungen Kraft die Erfahrung machen, die sich täglich und aller Orten wiederholt. Neue Gebiete fordern neue, unverbildete Kräfte und entwickeln sie. Der Durchschnitt der Menschheit neigt zur Erstarrung im Handwerklichen und ist ausserhalb der gewohnten Geleise nicht zu brauchen.

Eine köstliche Aussicht, solch ein unberührtes Stück Erde dem Willen zu unterwerfen. Ich kann mir Schöneres nicht denken.

Es stecken doch in uns allen schaffende Kräfte, die bei der Spezialisierung unserer Arbeit verkümmern, und deren Bethätigung uns ein entbehrtes Glück bereiten würde. Der Deutsche hat kaum

erst angefangen, sich sein Leben menschlich zu gestalten. Er pflegt nur eine Arbeit zu thun und sich in ihr aufzureiben. Dass er bei genügender Ruhe und Erholung durch freiwillige Arbeit auf andern Gebieten dasselbe Mass Berufsarbeit rascher und freudiger ausrichten könnte, ahnt er kaum. Ich weiss, du wirst einwenden, für Erholung und Musse fehlt die Zeit. Das ist Einbildung. Sie muss da sein, und reichlich da sein, für einen andern Zweck, der mit Arbeit und Schaffen, mit Erholung und Auffrischung nichts zu thun hat, für den aber auch die besten Kräfte, die Gesundheit des Körpers, für den die Spannkraft der Seele und die Ruhe des Gemüts nutzlos geopfert werden: die im heutigen Deutschland übliche barbarische Form einer unerspriesslichen Geselligkeit, unter der jeder seufzt, die die tüchtigsten Männer zu Grunde richtet und von edler Erholung und freudebringender Teilnahme an den Kulturgütern der Welt abhält, und deren Notwendigkeit doch jeder als einen Glaubensartikel hinnimmt. Entzieh dich ihr, und du hast Zeit und Kraft die Hülle und Fülle. Dann würdest du auch aus eigener Erfahrung und Beobachtung kennen lernen, wie notwendig dem Gesamtleben und Gedeihen des Volkes diese freiwillige Arbeit auf Nebengebieten ist. Wir könnten vom Hausbau bis zur Schneiderei jedes Gebiet des Schaffens darauf hin ansehen und würden überall dieselbe Krankheit finden: es fehlt an der Mitarbeit des verständigen Laien, und deshalb kann das Höchste nirgend geleistet werden. Jeder beschränkt sich ängstlich auf sein Fach, setzt selber keinen Fuss über seine Grenzen, wehrt aber dafür auch jede Mitarbeit und sogar Mithilfe von aussen heftig ab, ohne zu ahnen, dass er Lebensquellen verstopft.

Was die einseitige und unbeschränkte Herrschaft der Fachleute anrichtet, offenbart sich erschreckend deutlich gerade im Zustande unserer Gartenkunst, die durch die Teilnahmlosigkeit und Gleichgültigkeit, Unwissenheit und Unkultur der Auftraggeber nach und nach um den Besitz aller ihrer uralten künstlerischen Ausdrucksmittel gekommen ist. Nur die Mitarbeit der Laien kann die Gartenkunst aus diesem Zustande herausreissen. Mit Grimm und Schmerz blicken wir nach England, wo von je alle neuen Gedanken der Gartenkunst sich als Bereicherung dem unveräusserlichen Bestand des Bewährten anfügten und wo mit der Schar der Gartenkünstler gemeinsam tausend wünschende und sinnende Laienköpfe an der Arbeit sind.

Wirf einmal einen Blick auf die englischen Gartenbücher und Zeitschriften, in denen alle praktischen und künstlerischen Fragen beständig untersucht werden, die Hälfte der Bücher und Aufsätze stammt von blossen Liebhabern. Sieh dir in den illustrierten Blättern, die dem Leben der englischen Gesellschaft gewidmet sind — wir kennen derartige Organe nicht — die Abbildungen alter und neuer Gartenanlagen an und denk an die trostlose Armseligkeit, Barbarei und Geschmacklosigkeit unserer Gartenanlagen, deren Besitzer und Urheber das ABC der Gartenkunst nicht kennen.

Und wie im Gartenbau geht es in Deutschland auf allen Kulturgebieten, vielleicht die Musik ausgenommen. Wer die Grenzen seines Fachgebietes überschreitet, thut es nur mit seiner Kritik, nicht mit seiner Arbeit und Hingabe.

Unendlich wichtige nationale Kulturfragen bleiben ungelöst, weil die Musse (nicht nur der gebildeten und wohlhabenden Stände) in Deutschland schlecht verwandt wird, die wertvollsten Kräfte werden bei uns vertrödelt, weil man sich scheut, nur einen Schritt jenseit des erwählten Berufes freiwillig und freudig Hand anzulegen, und unser Leben ist leer, arm und freudlos geworden.

Das sind allgemeine Winke und Betrachtungen, die richtig sein mögen und falsch sein können, sagte mein Freund. Aber sie nützen mir nicht viel. Ich kann das Leben des deutschen Volkes nicht umgestalten.

Das ist auch nicht deine Aufgabe. Aber dein eigenes Leben gehört dir. Was hast du damit angefangen? Nicht viel mehr als im ganzen übrigen Deutschland der Durchschnitt deiner Generation. Du hast erworben, hast deine Kinder erzogen. Du kennst einige niedere Lebensgenüsse, die auch der Bildung deines Hausknechts, wenn ein Zufall ihn reich machte, nicht lange verschlossen wären, das ist, von der Wohlthätigkeit und etwas Politik abgesehen, ziemlich alles. Und jetzt, wo du dir erfüllen kannst, was Millionen nur träumen dürfen, die Gründung von Haus und Garten, willst du auch das als ein Geschäft behandeln, das nur deine Umsicht und Rechenkunst in Anspruch nimmt. Wenn du wolltest, könnte die Aufgabe, die vor dir liegt, einen neuen Menschen aus dir machen, einen reichern und freudigern, der das Glück des Schaffens geniesst.

Alles sehr schön, aber ich sehe den Weg nicht, ich wüsste nicht einmal, wo ich einsetzen sollte.

Wie bei jedem Unternehmen, mit der Untersuchung der Sachlage, also des Bodens, der dein Haus tragen soll, und deines Bedürfnisses.

Hier vom Rande des Abhanges können wir das ganze Gebiet übersehen.

Der Platz, an dem das Haus stehen soll, scheint mir gut gewählt. Es steht an der Grenze der Fläche, nicht in der Mitte. Von den Fenstern oder der Veranda wird man die ganze Hochfläche und den Blick in die Thäler und über das unendliche Gelände vor sich haben.

Wie in Urzeiten bei ersten Besiedelungen — und dies ist ja wirklich eine erste Besiedelung — gilt es zunächst, den Garten einzuhegen. Die Heide liefert für diesen Zweck ein unvergleichliches Material, die wilde Rose. Sie wuchert hier an allen Abhängen, wo sie niemand pflegt. Wildlinge liefert der Handelsgärtner in jeder Masse, sie lässt sich auch säen, und sie wird sich hier ungepflegt in kurzer Zeit entfalten. Eine Hecke von wilden Rosen braucht etwas mehr Platz als eine geschorene Dornenhecke, dafür bietet sie aber auch Vorteile besonderer Art. Sie wächst sich regelmässig aus und braucht nicht geschoren zu werden, hält aber doch dabei ein gewisses Mass inne. Sie ist so schön wie keine andere Pflanze sie bildet, schon wenn sie nichts als den Blätterschmuck hat, aber unsagbar herrlich strahlt sie im Schmuck der Blüten oder Früchte. Ueberdies geben die Hagebutten eine beachtenswerte Ernte, und was die Schutzkraft einer Rosenhecke anlangt, kommt ihr kein Gitter, keine Planke, keine Mauer, kein Stacheldraht gleich. Sie ist schlechthin undurchdringlich für Mensch und Tier. Kein Hase kann zum Kohl, kein Reh zu den Blumen gelangen, und die Singvögel wissen, dass sie ein ganz sicheres Heim finden in den dichten, stachelbewehrten Ranken.

In den Ecken des Gartens sind von vornherein die Plätze für Lauben auszusparen. Soll der Garten wirklich bewohnt werden, braucht man schattige Sitzplätze für alle Tageszeiten. Birken, Buchen, Hainbuchen wuchern auf diesem „neugierigen" Boden, wie der Bauer ihn nennt, sehr rasch empor. Die Bauern der Gegend pflegen ihre Lauben oben nicht zu schliessen. Sie begnügen sich mit hohen geschorenen Wänden, die den Wind brechen und Schatten spenden. Zugleich bleibt die Luft frisch und es fallen einem keine Spinnen auf den Kopf.

Innerhalb dieses sichern Geheges der Hecken braucht man das Gemüseland nicht zu verbergen Nur muss es richtig verteilt und von Beeten umschlossen werden und die Höhen des Wuchses müssen sich auswiegen.

Soll aber das Gemüseland einen selbständigen, abgesonderten Anhang bilden, so lässt sich der Garten um so freier entwickeln aus dem Gegensatz ruhiger Flächen und der reichbewegten Büsche und Stauden auf den Beeten, die das Aufstreben in mannigfacher Form betonen. Wichtig ist nur, dass nirgend die Uebersicht abgeschnitten wird. Man muss überall einen Gesamtorganismus fühlen und an jeder Stelle wissen, wo man sich befindet. Das Gefühl des Verirrtseins müsste im Garten so wenig aufkommen wie in einem Hause, einer Partitur oder vor einem Gemälde.

Deshalb darf an keiner Stelle das „Gebüsch" angelegt werden, ohne das ein moderner Gärtner nicht auskommt. Ich wollte, man könnte es durch eine Polizeiverordnung verbieten. Es richtet nur Unheil an. Könnte es mit einem Schlag verbannt werden, so hätten wir im Handumdrehen den künstlerischen Garten, nach dem wir uns sehnen. Alles wäre heiter und licht, und die Blume wäre wieder Herrin im Garten, den jetzt das Gebüsch tyrannisiert.

Dass unser Zeitalter das „Gebüsch" erfunden hat, wird ihm noch einmal als ärgste Sünde angerechnet werden. In der Geschichte der Gartenkunst wird man vom Zeitalter des Gebüsches als dem des tiefsten Verfalles reden. Weil wir sie als Gebüsch zu pflanzen gewohnt sind, haben wir noch heute keine Ahnung, was die Rhododendren, die pontischen Azaleen, die Syringen, Weigelien, Kerrien, Deutzien und hundert andere blühende Büsche als Material für eine wirkliche Kunst des Gartenbaus zu leisten vermögen.

Auch die Anlage des Gartens, sein Grundriss, ergiebt sich bei der Gestaltung der eingehegten Fläche von selber. Vor dem Hause braucht man einen halbrunden oder rechteckigen freien Platz, auf dem sich wohnen lässt. Ein gerader, möglichst breiter Weg führt von da in der Achse des Hauses bis hier an den Abhang. Hier kann sich ein Lusthaus erheben, von dem die Fernsicht genossen wird, und das in Form und Farbe als Abschluss der Perspektive dient. Eine Art Exedra aus geschorenen Hecken mit weissen Bänken darin, ein hölzerner, weiss oder blaugrün gestrichener Altan, der sich über das Thal vorschiebt, thut es auch.

Ein anderer Hauptweg müsste an der Hecke entlang um den ganzen Garten führen, denn von dort aus giebt es die schönsten Blicke über den

Garten. Die Verbindung dieser breiteren Wege, auf denen man in Gesellschaft geht, kann durch schmälere Querwege und ganz schmale Pfade, auf denen ein Einzelner einzelne Pflanzen besehen mag, hergestellt werden. Die rhythmische Wirkung der Gesamtanlage wird durch solche Abstufung der Wegbreiten nur gewinnen.

Für die Art der Bepflanzung liefert der Bauerngarten, der die uralteste, vielleicht babylonisch-ägyptische, sicher griechisch-römische Ueberlieferung auf unsere Tage gebracht hat, das beste Vorbild. Er kennt das Gebüsch nicht, das in unsern kleinen Gärten ein so verhängnisvolles Wesen treibt, indem es durch sein ungebändigtes Wachstum im Handumdrehen die Anlage aus den Fugen bringt. Er verwendet innerhalb der Hecken keine grossen Bäume. Aber durch den Verzicht auf billige und bequeme Massenwirkungen bringt er es fertig, dass die Anlage sich von Jahr zu Jahr schöner und kräftiger auswachsen kann, ohne das Mass zu verlieren, während die „naturalistische" Anlage des kleinen „englischen" Gartens in keinem Augenblick ihres Daseins Gleichgewicht hat.

Der Grundsatz der alten und immer noch nicht übertroffenen Anlage ist, Blumenbeete die Wege begleiten zu lassen, damit man beim Wandeln den Blüten nahe ist und den Raum hinter den Beeten für das Gemüse zu verwenden.

Nehmen wir jedoch an, das Gemüse soll ein Feld für sich haben, dann handelt es sich jetzt um die Beschaffung des Pflanzenmaterials, das auf diesem trockenen Boden gedeiht.

Da die Bewässerung sehr schwierig ist, muss die Flora der Heide untersucht werden, wie weit sie Pflanzen von edlem Wuchs bietet, die dem architektonischen Aufbau des Gartens dienen können und welche koloristischen Grundstoffe die Blumen der Heide zur Verfügung stellen.

Was ich hier von unserm Standpunkt aus auf der Hochfläche und in den Thälern sehen kann, genügt schon vollständig, um die überraschendsten formalen und koloristischen Wirkungen aufzubauen. Wird es mit Umsicht ausgenutzt, so kenne ich keine moderne deutsche Anlage, die der Schönheit des Heidegartens gleichkommt.

Für den formalen Aufbau des Gartens liefert dieser Fleck Heide zwei unsagbar schöne Büsche, die unsere Gartenkunst noch gar nicht kennt, den Wacholder und den Besenpfriem.

Der Wacholder ist wohl weitaus das edelste Gebilde unserer Flora. Wo er wie hier ungestört aufwachsen kann, genügt ein Busch, der cypressenartig Heide und Himmel überschneidet, um einem weiten Landstrich Charakter zu geben. Er strebt auf wie ein schlanker Mensch. Man weiss ja in der Heide oft nicht zu sagen, ob in der Ferne ein Mensch oder ein Wacholderbusch steht. Wenn der Wind mit seiner schwanken, zierlichen Form spielt, ist es, als ob eine Opferflamme sich bewegte. Auch in der Ruhe hat sein Umriss etwas züngelndes, das an eine Flamme erinnert. Die kurzen Nadeln bilden eine dichte, festgeschlossene, dem Blick undurchdringliche Oberfläche von sammtartigem Gewebe, dunkelgrün mit silbrigem oder meergrünem Hauch. Die aus Amerika eingeführte Thuja, in der Erscheinung ihm verwandt, wirkt plump und schwer neben ihm und ihre Oberfläche hält keinen Vergleich aus. Hätte der Volksmund den schönen Namen Augentrost nicht schon an eine Blume vergeben, der Wacholder müsste ihn haben.

Ist es nicht beschämend, dass unsere Gartenkunst mit dem an Form und Farbe weitaus schönsten Busch unserer Heimat nicht das geringste anzufangen weiss? Man sieht ihn wohl einmal in einem Gebüsch mit der Thuja zusammen, aber seine Schönheit fühlt nur der Bauer, der zwei Wacholder als Wächter vor seine Thür oder an den Weg pflanzt, der auf sein Haus führt. Hier erst, wo er vor dem Zahn des Schafes geschützt ist, offenbart er den ganzen Adel seiner Form. Auf seinem Standort in der Heide ist seine Entwicklung von tausend Zufällen abhängig.

(Schluss in der nächsten Nummer.)

AUS DER ACHTEN AUSSTELLUNG

DER BERLINER SECESSION



Alle Kunst ist der Regel feind und so werden in dieser Winterausstellung der berliner Secession, die den „zeichnenden" Künsten gewidmet ist, neben einigen Werken der Skulptur, vielen Pastellen, die durch die Säle verteilt sind, den Rodinschen farbigen Arbeiten, die zwei Zimmer füllen, einer Suite von Turnerschen Aquarellen, die eine Wand beherrschen, auch acht grosse Wandgemälde von Albert Besnard geboten; sie stellen das Gebirge dar; und haben etwas tapisserieartiges. Das passt zu ihrem dekorativen Stil. Es ist merkwürdig, mit welcher Schmiegsamkeit Albert Besnard, der niemals ersten Ranges gewesen ist, es vermocht hat, jeder Aufgabe, die ihm vorgelegt wurde, verständnisvoll entgegenzukommen. Er hatte sich noch nicht mit dem Pastell beschäftigt, das im höchsten Sinne eine ganz eigene Technik verlangt; als er aber einmal Pastell malte, malte er so anders in Pastell als in Oel, als ob er nie etwas anderes gethan hätte als mit Pastellstaub seine Hände zu färben. Ebenso ist er der geborene Aquafortist und ein geborener Dekorateur. Stets oberflächlich, nie zu einem tieferen Gefühl in uns sprechend, doch zuweilen angenehm durch das Gefühl der Sicherheit, das er uns giebt, er werde, selbst wenn er auf einem Seil zu tanzen anfange, nicht straucheln. Den echten Künstlern ist solch ein Künstler ein Gräuel; den Anfängern kann er von unschätzbarer Hilfe sein (der prädestinierte Akademiedirektor); und den Dilettanten ist er ein Gegenstand der Bewunderung.

Ich erinnere mich, dass ich im Anfang der neunziger Jahre, als Besnards Ruhm im Zenith stand, einen Aufsatz gegen ihn geschrieben hatte und, wie es einem zu gehen pflegt, wenn man berühmte Leute angreift, mir nach dem Erscheinen die Frage vorlegte, ob ich nicht ein wenig zu weit gegangen wäre. In meiner Herzenspein suchte ich Whistler auf und fragte ihn, was denn er von Besnard hielte. „*Aucun* talent", lautete die Antwort. Ich war beruhigt.

Zwar war Whistler, der immer paradox war, nie so paradox gewesen wie in diesem Ausspruch. Denn gerade, was die Franzosen Talent nennen, hat Besnard im höchsten Masse. Für den Franzosen ist Talent nicht die angeborene Schöpferkraft, sondern die Geschicklichkeit, die man eines Tages erlangt, den Dingen

Form zu geben. „Il *aura* du talent", sagt daher auch ein Franzose von einem Künstler, den er infolge seiner angestrengten Studien, zu denen die angeborene Begabung die erste Anregung gab, für fähig hält, dass er auf dem dornenvollen Wege der Kunst emporsteigt. Wir Deutschen bezeichnen mit dem Ausdruck Talent die Himmelsgabe selbst; in Frankreich bezeichnet man mit dem Ausdruck die künstlerische Kultur, die ein Veranlagter erworben hat. Was Whistler hatte sagen wollen, war mithin nicht, dass Besnard „aucun talent" habe, denn das würde im schneidendsten Widerspruch zu den Dingen, wie sie wirklich lagen, gewesen sein. Er hatte vielmehr ausdrücken wollen, dass Besnard aucune *originalité* habe.

Das ist richtig: aucune originalité. Er giebt Nutzanwendungen; keinen Feuerstrom. Er ist ein Nachfolger, Anempfinder, ist gedankenlos, es jauchzt nicht in ihm. Er ist allerdings ein grand-seigneur im Nachempfinden; der nicht mit kleinen Mitteln arbeitet sondern mit grosser Meisterschaft.

Sehen wir seine Radierungen an, von denen eine Anzahl, unter ihnen die grössre Hälfte der Serie „la femme" in der Secession ausgestellt ist. Diese Radierungen zeigen eine sehr grosse Geschicklichkeit. Der Akt eines sich vorbeugenden jungen Weibes ist nicht allein bewundernswert modelliert, er zeigt auch den Seidenglanz der jugendlichen Haut. Aber alles erscheint doch kühl, breit, akademisch — und überflüssig. Auf einem andern Blatte zeigt Besnard eine alte Frau, die in den Wolken liegt: ihren nackten verschrumpelten Leib hat er meisterhaft — jedoch ganz wie ein Magister, der die Kunst dociert, dargestellt. Wie bei dem Akte der sich vorbeugenden Frau, von dem soeben die Rede war, die eine Hand dargestellt ist, davon kann kaum Rühmens genug gemacht werden; so richtig ist die Valeur der Schatten an den Knöcheln; so wunderbar jeder Strich hingesetzt; und wie die Finger beredsam auseinanderfallen — es giebt nichts, was in höherem Masse gekonnt wäre. Die Schule der späten Italiener hat keinen sichreren Meister. Doch hat man — so wenig wie bei jenen akademischen Italienern — nie eine ernste Empfindung bei dem Allen. Besnard gebiert weder eine Welt noch strahlt er die Welt wieder, er sieht sie nicht mit der grössten Schärfe, sondern beiläufig, ungefähr. Er spielt mit den Dingen. Er ist ein Virtuose. Bald giebt er „quabbeliges" Fleisch, bald lässt er einen Ausblick auf das Meer und zwar mit so unanfechtbarer Sicherheit vor uns erstehen, dass wir in der Radierung spüren, wie die Färbung des Wassers weisslich grün ist. Wie er uns nun in dieser Serie „une femme" auch eine verzweifelte Sünderin zeigt, können wir nicht umhin an unsern Klinger zu denken, an Klingers Cyklus „eine Liebe", an Klingers ausdrucksvolles Zeichnen; und die Unterschiede einiger germanischen und französischen Künstler treten entgegen.

Annähernd niemals haben wir indessen von Besnard eine so glückliche Arbeit gesehen wie den Cyklus der Hochgebirgslandschaften, den er in der Secession hat. Man begegnet auf diesem Cyklus keiner Stelle, an der sich das dringende Bedürfnis geltend macht, der Künstler möchte wärmer empfunden, sich mit mehr Anteil der Darstellung zugewendet haben. Mit Gelassenheit und Behagen hat der Künstler auf einem der Bilder blaugrüne Baumkronen in den Vordergrund gemalt — wie die „verdure" der Tapisserien —, gelbgrüne Matten hat er folgen lassen, auf denen durch blaue Schlagschatten markante Linien gebildet werden. Auf einem andern der Bilder hat er mit flüssigem Pinselstrich eine Schneelandschaft dargestellt; in feiner duftiger Modellierung heben sich von ihr zwei Baumstämme ab. In einer dritten Darstellung sieht man im Vordergrund mit leichter Hand gemalte helle Zweige, über ihnen Laub, hinter ihnen blaupurpurne Felsenferne. In der Höhe durchbrechen weissliche Wolken das Laubdach.

❋

Der Schwede Zorn ist vielleicht ein etwas ähnliches Naturell wie Besnard. Auch ihm wird die Kunst leicht, auch er bleibt im Oberflächlichen. Er hat mehr Erdenschwere, Realitätssinn, Plasticität als Besnard: dafür fehlt ihm dann die geistreiche Vielseitigkeit, die jener Pariser noch immer trotz seines summarischen Verfahrens hat und die ihm bei seinen Porträts immer noch erlaubt, der Vielfältigkeit der Erscheinungen bei aller Flüchtigkeit mit Verständnis zu folgen. Die Porträts von Zorn sind etwas leer und untereinander sind sie verdächtig ähnlich. Er bevorzugt in den Frauenköpfen einen frischen gesunden regelmässigen Typus, den er mit grosser Schlagkraft wiedergiebt. Unter den in der Secession ausgestellten Arbeiten Zorns finden wir mehrere von diesen uniformen, doch prächtig radierten Frauenköpfen. Sein Porträt Renans ist merkwürdig gut in der Zeichnung der Augen. Es wirkt aber doch wohl etwas illustrativ und ist in dieser Beschränkung längst nicht so fein als wenn es etwa Phil May gezeichnet hätte. Bei seinem Porträt Verlaines fällt die grobe Körperlichkeit auf; das ist nur der Körper des Gesichts von Verlaine, der in



EDVARD MUNCH, CORA, RADIERUNG, SECESSION 1903/4

von Menschen, von Ausdruck erfüllt; nicht ein bloss dekorativer Fleck wie alle Werke des in seiner Weise gewiss eleganten und gewandten kleinen pariser Technikers. Aber man thut Munch wirklich noch keine Ehre an, indem man ihn mit dem in seiner Schaffenskraft so armseligen, kleinen Pariser Vallotton vergleicht.

Wenn man nur Vallotton auf den Grund ginge! Wenn man sich nur überzeugen wollte, wie *Alles*, was Vallotton zu bieten hat, im Keime in einer Zeichnung von Aubrey Beardsley enthalten ist. Diese Zeichnung stellt pariser Kellner in einem Restaurant, die Gäste erwartend, dar. Ein wunderbares Werk. Von einer *Poesie* des Schwarz und Weiss, von einer Anmut — Ja, wenn man nun Munch und Aubrey Beardsley vergleicht... Aber Beardsley ist das geniale Endergebnis uralter Kulturen, und Munch nur ein genialer Bauer aus Norwegen.

❁

Unerquicklich ist es mir, an Kubin zu denken. Er arbeitet in einem Gebiete, in dem man siegen muss oder eine Niederlage erleidet. Denn er giebt Scenen, welche gegen die Natur sind, führt phantastische Menschengestalten und nicht existierende Ungeheuer vor und — überzeugt uns nicht. Ja wenn ich meinen Gedanken ganz aussprechen soll, so muss ich vor diesen schreckverbreitenden Tieren, deren Gliedmaassen sich noch stets weiter ausdehnen liessen, vor diesen menschlichen Figuren, die sehr lang gemacht, dabei aber nicht grausig sind, etwas an die Schiffe denken, die man im Dock länger macht, indem man ihnen den mittleren Teil aufschneidet und ein Stück einsetzt.

❁

Orlik sendet uns eine reiche Auswahl seiner Arbeiten von witziger Technik, teils Scenen aus dem japanischen Leben, teils Scenen und Bildnisse aus Europa, die mit einem Stich ins Japanische gegeben werden, weil Orlik von allem Japanischen angezogen ist. Er nimmt aus des Europäers Gesicht, Kleidung, Milieu Das heraus, was zum Japanischen hinleitet und so macht er aus Professor Bernatzik einen mehr oder minder freiwilligen Japaner, aus Kolo Moser eine Persönlichkeit, die, was den Aus-



MAX LIEBERMANN, REITER AM STRAND, PASTELL, SECESSION 1903/4

druck und den Slips anlangt, bei den Japanern — oder den japanischen Farbenholzschnitten — sich einige Zeit aufgehalten hat. Man folgt diesen Arbeiten eines Künstlers mit Vergnügen und sieht sich auch seine auf europäischem Boden gebliebenen Bildnisse — unter ihnen das Porträt seiner Mutter von liebevoller Hingabe — mit Interesse an.

✲

Und nun zu den Deutschen. Ihnen gegenüber werden wir uns kürzer fassen, nicht weil ihre Leistungen zu kritischen Ausführungen nicht Anlass gäben, sondern weil wir die Vermutung hegen, dass unsere Leser mit ihren Arbeiten mehr vertraut sind. Liebermann, der Präsident der Secession, sendet neben Zeichnungen, die seinen Stil und seine Lebendigkeit haben, Pastelle von der See, vorzügliche Reiter- und Strandbilder, eins unter ihnen, dessen Motiv wir noch nicht kannten: der Reiter, der sein Pferd bildeinwärts wendet; dann Badescenen, die Badenden im Wellenschaum, das Ganze glitzernd. Klinger ist mit einer marmornen Nietzschebüste vertreten, die über die früher in Berlin gezeigte Büste weit emporragt: Nietzsche selbständig gefasst. Zwei Radierungen zum Cyklus vom Tode haben schöne intime Einzelheiten, Dinge, an denen man den grossen Künstler erkennt, im ganzen können sie nicht den bedeutendsten Blättern des Cyklus beigezählt werden. Eine besondere Freude macht uns Hofmann. Auf einem Pastell erzählt er eine „Begegnung“ so harmonisch, so gut erfunden wie wir seit längerer Zeit nichts von ihm gesehen haben. Von rechts her mit seinem blauschwarzen Hinterkopfe taucht an einem gelbnebligen Tage ein gehörnter Unhold auf, eine Jungfrau, ihm entgegenkommend, sinkt bei seinem Anblick zusammen. Kalckreuth lässt uns an seiner einfachen, das, was er im Hause sieht, mit Vorliebe wiedergebenden Kunst Anteil nehmen, von Empfindung für das Winterliche ist seine Radierung „Hochdorf“ durchzogen, fein angenehm seine Zeichnung eines Dorfteichs. Slevogt sendet die entzückenden Originale seiner Ali-Baba-Illustrationen, die durch das Gefühl für das Unerwartete, phantastischen Märchenreiz und malerischen Geschmack ausgezeichnet sind. Walser mit seinem verwegenen Sinn für Modernität macht sich bemerkbar. Leistikow lässt uns die grosse Sicherheit der Handschrift gewahren. Corinth giebt in malerischer Anschauung eine religiöse Komposition, deren Teile aber, wie das bei Corinth nicht selten ist, ihm entschwinden, auseinanderfallen. Sehr hübsch ist von demselben Künstler eine kleine malerische Studie aus dem Tierreich.

Käthe Kollwitz erfreut durch eine grosse Anzahl ihrer energievollen Studien und durch ein Hauptwerk: das dritte Blatt aus dem Bauerncyklus. Dora Hitz giebt ein sehr belebtes und sprechendes Porträt von Frl. D. B. — Paul Baum zeigt die Subtilität seiner Naturanschauung in mehreren Landschaften. Baluschek und Zille senden ihre berliner Typen. Bei Brandenburg erhalten wir Einblick in seine etwas ungeschlachte Märchenwelt. Reifferscheid zeigt gute Radierungen, Heilemann die anmutige Geschicklichkeit seiner Zeichenkunst. Und vieler anderer Stimmen schwingen in diesem Konzerte mit und lassen es anschwellen, ohne dass wir die Einzelleistungen namhaft machen könnten.

❁

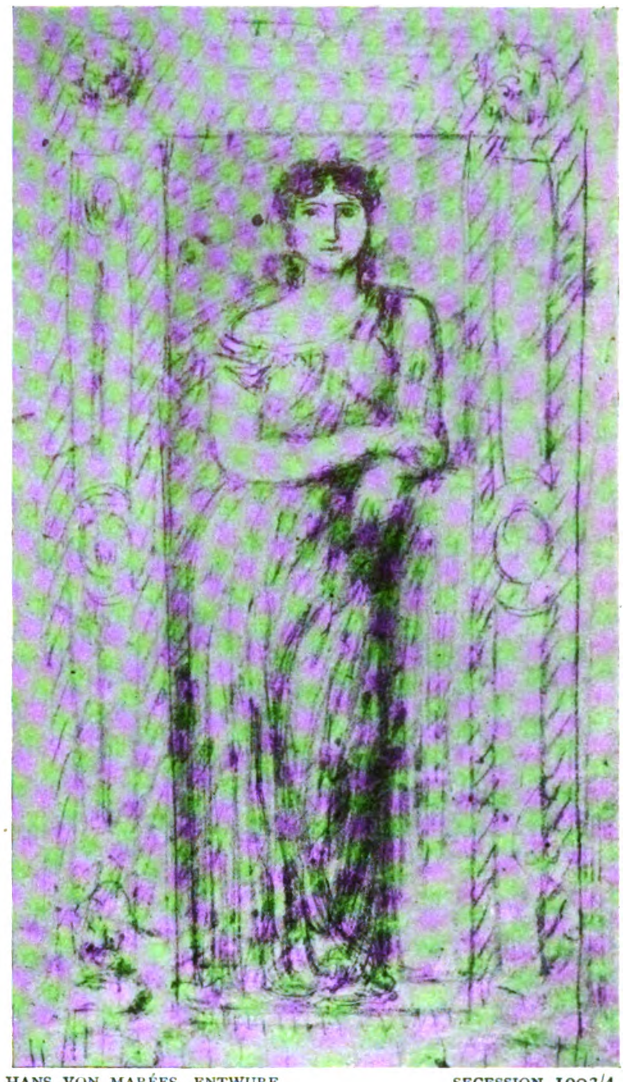
Die Sensation der diesmaligen Ausstellung sind die Zeichnungen und Aquarelle von Rodin.

Dass man ihren Ausgangspunkt suchen wird, versteht sich bei einem solchen Künstler von selbst.

Beginnen muss man mit den Schwarz- und Weissblättern aus seinen alten Skizzenbüchern. Sie sind noch unselbständig, aus Rodins erster Epoche; wir werden nach Italien geführt. Mit vergilbter und erloschener Tusche sind in die Zeichnungen Bemerkungen hineingekritzelt; wir stehen vor diesen Blättern und legen uns bei einigen von ihnen die Frage vor: hört hier der alte Meister auf, beginnt Rodin? Der Gedanke an Fälscherkünste stellt sich ein, an falsche alte Zeichnungen; so eigentümlich — so uneigentümlich — sind mit Tusche und Deckweiss diese Blätter von Rodins von Kunst und Altertum begeisterten Fingern behandelt worden. In das Schwarz und Weiss mischt sich manchmal etwas Rötel ein; die süssesten Reize des Kolorits bei beschränkter Skala erwachen. Man denkt an Lionardo, Sodoma, Correggio; häufig in den Bewegungsmotiven an Michelangelo. Zuweilen erscheint Rembrandt.

Manchmal bildet Rodin in diesen Zeichnungen auch Marmorfiguren ab. Die schwarze Tusche breitet er auf das Deckweiss, vermischt sie mit dem Weiss, bläuliche Halbtöne entstehen, helle Sepiaflecke vermengen sich mit ihnen. Die Vorstellung schönen antiken Marmors wird mit aller Wollust eines Koloristen zu Tage gefördert.

Zuweilen stellt Rodin auch Motive, die der alten griechischen Malerei entnommen sind, dar.



HANS VON MARÉES, ENTWURF — SECESSION 1903/4

(Eine marmorhafte Gestalt, die sich auf einen Centauren schwingt u. dgl.)

In allen diesen Blättern ist Rodin noch Anempfinder — ein andächtiger, kunstbegeisterter, bewunderungswürdiger Scholar.

Hiernach müssen wir uns eine lange Pause denken. Der Meister eigener Schöpfungen erwachte in Rodin. Von jetzt an sind die aquarellierten Blätter nur noch die begleitenden Umstände von Rodins bildhauerischem Eigenwillen.

Aus einer andren Gemütsverfassung gehen sie hervor als jene reizenden, in sich abgerundeten Blätter der alten Skizzenbücher. An den neuen arbeitet Rodin, wenn er von seinem plastischen Schaffen ermüdet ist. Ermüdet und doch noch nicht zum Ausruhen bereit. Dann legt er auf ihnen nieder, was ihm einfällt. Es sind Wachträume.



EDV. MUNCH, RADIERUNG SECESSION 1903/4

Zuweilen begleiten sie seine plastische Thätigkeit. Dann sind sie mit dieser so sehr im Einklang, dass sie in gewisser Art identisch mit den plastischen Schöpfungen sind. Auf den Grad der Vorführung kommt es ja nicht an und unserm nervösen Enthusiasmus erscheint es fast wie Verschwendung, wenn Rodin in Thon modelliert, in Bronze giesst, in Marmor von seinen Arbeitern ausführen lässt, was er schon auf einem Blatte Papier durch den Umriss klar macht und durch eine andeutende Modellierung für der Sachverständigen Auge vollständig rundet. Rundet und mit Atmosphäre umgiebt. Mit einem Worte leistet, was er in der Plastik leistet.

Oft sind diese Zeichnungen und Aquarelle Rodins indes auch wirklich Ergebnisse einer Lust, sich zu zerstreuen, Erzeugnisse der Laune, die ein Geheimbuch bilden. Für wen zu lesen? Sie setzen viel voraus. Wir können sagen, der ist ein Barbar, der Rembrandt nicht mag — jedoch können wir nicht behaupten, dass der unverständig sei, der Rodins Aquarelle noch nicht geniessen kann. *Wir* sind von diesen Arbeiten erfüllt; *wir* glauben an sie. Wir glauben an sie aber doch wie an eine Erscheinung, die lange Zeit brauchen wird, bis sie in der allgemeineren Welt der Kunstfreunde studiert und dann verstanden wird. Es unterliegt ja keinem Zweifel, dass es viele Kunstfreunde giebt, die in manchen von den selbst flüchtigsten Zeichnungen Rembrandts jetzt deutlich lesen, in ihnen das Genie nicht allein, auch in sich schöne Schöpfungen sehen: *diese* Kunstfreunde wenigstens können begreifen, wie es möglich ist, dass einmal eine Zeit kommen könnte, in der Menschen wie sie, Kunstfreunde gleich ihnen, von den Rodinschen Aquarellen erfüllt sein werden, an welchen der grosse Haufen auch dann noch — wie jetzt an den Zeichnungen Rembrandts — ohne Vergnügen vorübergeht.

Der Leser wird aus diesen „pourparlers" schon erkennen, wie uns eine Sorge erfüllt: dass wir für Mystifikateure gehalten werden könnten; doch soll er im übrigen, wenn wir hier an Rembrandt erinnern, nicht der Vorstellung leben, dass die Rodinschen Aquarelle mit Rembrandtschen goldig braun wirkenden Zeichnungen etwa Aehnlichkeit hätten. Rodins Aquarelle sind vielmehr rosig, haben etwas wie Blumen, sind in den hellsten Tönen gehalten. Bei unseren Besuchen bei Rodin sahen wir immer auf seinem Tische die Farben, welche er verwendet. In Näpfchen zubereitet standen sie da: hellrötliche, lichtbräunliche, bläulich rötliche, gelblich rötliche Tinten; ein Tuschpinsel lag daneben; wir sahen die Gläser mit durstigen Augen an, sahen auf den eichenen Tisch, der leer von Zeichnungen war. Die hatte Rodin in seinen grossen Schrank verschlossen.

Nun hat er ihn geöffnet. Eine Fülle von Naturanschauung und gelöster Phantasie ergiesst sich über uns. Allen diesen Aquarellen, denen, die seiner Plastik entsprechen wie den anderen, die aus einem Spiele hervorgegangen sind, ist ein festgezogener Kontur eigen, der von einem kalligraphischen Gepräge, trotzdem aber ganz ohne Konvention ist. Der kalligraphische Kontur hinderte nicht das Leben. Die Sicherheit des Striches, das Fliessende in den Linien hinderte nicht das wunderbarste Eingehen auf Besonderheiten der Natur, auf die individuellsten Bewegungen der dargestellten Glieder in dieser und jener Verkürzung. Man verfolgt in diesen Zeichnungen einen Meister, der *blindlings* zeichnen kann, der schön zeichnet und doch richtig. Sähe man nichts als manche Ueberschneidung einer Brust oder einen Fuss, der wie von einem französischen Akademiker, jedoch *gut* gezeichnet ist, man würde schon den grossen Meister erkennen. Wie dann mit den leisesten Andeutungen die Modellierungen



I. MACNEILL WHISTLER, DAS ADAM- UND EVA-WIRTSHAUS, RADIERUNG SECESSION 1903/4

hingewischt sind, da hört jedes Vergleichenkönnen mit einer zeitgenössischen Kunst auf und wir haben die ehrfurchtsvolle Empfindung, dass unter uns einer im Leben wandelt, den die unsterblichen Meister als Kameraden begrüssen.

Aber es wird jetzt wirklich Zeit, dass man auf den Inhalt dieser Aquarelle eingeht, wenigstens den Inhalt derer andeutet, die *anders* als Rodins Plastik sind.

Geistreiche Gedanken erscheinen da, Dinge werden vorgeführt, die nicht ausgeführt werden könnten. (Wir haben hier Max Klingers „drittes Reich", das Gebiet, das Klinger als eine Domäne der Griffelkunst bezeichnet.) Auch zu griechischen Vasenmotiven werden wir hingeführt. Gotische Stilisierungen kommen vor. Neue und alte Erinnerungen werden verwoben. Japan erscheint. Man wird vor nicht wenigen der Aquarelle dessen inne, dass Rodin in seinem Garten als den Gipfelpunkt seiner Kunstschätze — nicht etwa eine griechische Statue sondern einen Buddha verwahrt. Asiatische und europäische Kunst mischt sich in diesen Aquarellen. Wir kommen auch zu Erscheinungen wie Manet und Monet:

Etretat (Monets Gegend, in der er viele Bilder malte). Eine Frau vor steilen Felsen am Strand, hinten erscheint eine Marinelandschaft leicht getuscht.

Néreide dans la mer. Die Linie, durch welche das Meer oben begrenzt wird, wölbt sich wie bei einer der Manetschen Marinen. Zwischen den Wellen ist eine weibliche Figur sichtbar, von unten nach aufwärts, mit gekreuzten Beinen.

Dann eine graugelb zarte Harmonie, das Meer in der Mittagsstunde, mit leichtem Sonnenschein darüber (als Weib personificiert).

Dann Modelle, die sich in der Luft umschlingen.

Eine Frauenfigur, die jählings in die Nacht zurücksinkt.

Dann Frauen, die als Sterne durch die Luft schweifen.

Dann eine Gestalt, ganz einfach, mit wunderbar gezeichneten Umrissstrichen, denen der Aquarellpinsel folgt. Der Bleistift *singt* die Formen.

„Belle-Isle" (von welcher Gegend ebenfalls viele Monetsche Bilder datiert sind) oder „rocher" steht unter manchem der Aquarelle. Rodin hat dann aus einer Felsengruppe die Gruppe eines Liebespaares gebildet.

Manchmal kommen ausserordentlich feine Modellierungen vor, so bei einer Frauenfigur, welche an die Statue der „inneren Stimme" vom Denkmal auf Victor Hugo denken lässt.

Einmal sieht man eine mächtige Gestalt auf einem Ross durch die Lüfte rasen. Gewitterstimmung, Romantik — beinahe Deutschland; man denkt an Walküren.

Dann sieht man griechische Vasenmotive.

Man sieht Frauenfiguren, die deutlich konturiert

und von einer Strichführung sind, die archaistisch anmuten würde, wäre nicht das Aeusserste von Schmiegsamkeit und Ausdrucksvermögen erreicht worden.

Dann begegnen wir innerlich *doppelten* Figuren. Zuerst hat Rodin einen feinen Umriss gezogen, treu dem Leben nach, wahr in allen Formen. Danach hat er zu malen angefangen und die Bilder wie alte Terracottafiguren gefärbt und die Glieder gleichzeitig verändert — primitiv gemacht —, die ursprünglichen Umrisslinien nicht eingehalten, vielmehr mit breitem Pinsel die Figuren grotesker gestaltet. Das, was gemalt ist, tritt natürlich viel deutlicher hervor als der feine Umriss, der nur gezeichnet ist. Die braunroten Formen heben sich ungemein malerisch gegen das weisse Papier ab und der Liebhaber alter Terracottenkunst freut sich. Zugleich denkt man aber auch an Terracotten, die Rodin selbst gemacht hat, als er für das Badezimmer eines französischen Freundes Figurinen schuf.

Dann sieht man eine Frauengestalt, die an Rubens' Helene Fourment in Wien oder an eine nackte Frau Manets denken lässt: in ganz lebenswahren Tönen steht sie da, ihren Pelz an sich drückend.

Und dann sieht man wieder griechische Vasenmotive...

Dann eine Frauengestalt, auf dem Gras sitzend, in der Sonne: das Gras ist merkwürdig gut zum Ausdruck gebracht worden, mit weiten Pinselstrichen, die viel Wasser und wenig Farbe enthalten.

Dann Paolo und Francesca — Francesca herrlich bewegt, von unvergleichlicher Linienlebendigkeit der Büste; unten ist Dante skizziert.

„Enfer", eine Gestalt, die eine willenlos Hingewälzte tragen muss.

„La lune se découvre" — „Psychée se peigne" — „l'Amour et Psychée"...

Dann eine zart rothaarige Frau, wie in einem Nebel wahrgenommen.

Dann eine Frau wie eine lebendig gewordene Porzellanfigur — in einer Correggioschen Atmosphäre.

Dann eine Frauengestalt, finster, braunrötlich, die mit aufgestützten Armen über einem See lagert und „le nuage" heisst.

Und so fort — man könnte nicht enden.

Man müsste ein Dichter sein, um diese Spiele einer seltenen Intelligenz, diese Anbetungen vor einer stilisierten Schönheit, diese Erzeugnisse der höchsten Meisterschaft im Wiedergeben der Natur



EMIL ORLIK, BILDNIS MAX KLINGERS SECESSION 1903/4

einigermassen würdig zu charakterisieren und anschaulich zu beschreiben.

Eins ist noch mehr schade: wir können auch durch die Reproduktion von dem Wesen von Rodins Aquarellen nicht die mindeste Andeutung geben!

Danach sieht man Radierungen von Rodin: köstliche Stücke: einen Minervakopf, der noch an die italianisierende Epoche erinnert — einen Victor Hugo von pathetischem Ausdruck — endlich eine Radierung des Ministers Proust, von höchster Delikatesse.

Und dann sieht man selbst Photographien nach Rodin, die mit Kunst gemacht sind!

Es scheint, dass dieser grosse Meister alle die in seinen Bann zieht, die in seine Nähe kommen.

Er hatte sich mit seinem ersten Photographen gezankt. Man hatte glauben dürfen, er würde nach diesem, nach Druet, keinen Ersatz finden — aber sein neuer Photograph ist in anderer Weise beinahe annähernd so gut wie der erste. Druet hatte mehr grossen Stil, ein starkes Verhältnis zu den Formen;





AUGUSTE RODIN, AQUARELL, SECESSION 1903/4

der neue Photograph geht den malerischen Reizen der Erscheinung nach, sucht Rodins Statuen im Dämmerlicht der Alleen pittoresk zu erfassen. Wer auf dem Landsitze Rodins war, erinnert sich vor diesen Photographien entzückt der Originale.

✻

Ungern geht man aus den beiden Rodinzimmern fort — man will, man wollte in die anderen Säle der Ausstellung gehen und bleibt an diesen Rodinschen Zimmern haften, kann sich nicht losreissen. Mit den Eindrücken Rodins im Herzen kann man zunächst an keinem andern Objekt der Ausstellung Gefallen finden: dann geht man zu Beardsley.

Und dieser grosse Meister wirkt nach Rodin manieriert, gequält, verzärtelt, juwelierhaft.

Man braucht eine gewisse Zeit, um sein Auge auf ihn wieder einzustellen; um sich gegen alle anderen Einflüsse abzusperren und diesem grossen Künstler gegenüberzustehen wie man seiner Dame gegenüberstehen soll: wie wenn nichts sonst auf der Welt vorhanden wäre.

Beardsley ist das alles: manieriert, verzärtelt, juwelierhaft — allerdings nicht gequält.

Er ist das seltsamste Kind unserer Epoche. Er schliesst uns in einen elfenbeinernen Turm, er umgiebt uns mit fremder Arabeske. Und doch hat niemand wie er die Natur der Menschen vom Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts ausgedrückt. Viel Falsches ist über ihn ausgesagt worden. Er wäre tiefer im Gefühl gewesen als Ford Madox Brown und als Dante Gabriel Rossetti. Nicht tiefer im Gefühl war er — ganz und gar nicht; tiefer im Gefühl als jener Künstler, der Romeo und Julia auf dem Balkon gemalt hat oder als der Darsteller der sterbenden Beatrice konnte er nicht wohl sein. Durch die merkwürdigen Wendungen seines ornamentalen Stils kommt aber sein Empfinden zu einem uns mehr packenden Ausdruck.

Wenn das Wort fin-de-siècle auch aus unserm Gedankengange wieder verschwunden ist — denn wie könnte es sich begründen lassen, dass eine Zuspitzung des Lebens in jener Zeit eintrat, als nach unserm Kalender ein Jahrhundert sich seinem Ende näherte —, so ist es doch nicht weniger wahr, dass Aubrey Beardsley die Geistesströmung jener Jahre verkörpert hat, dass in ihm die Erschlaffung und krampfhafte Aufwallung, der Schönheitskult jener Epoche ihren stärksten Ausdruck gefunden hat. Man könnte Beardsley entartet nennen — und dieses Eingeständnis würde unsere Liebe noch nicht ändern; unsere Liebe würde durch nichts aufgehalten werden können. Wir sehen in Aubrey Beardsley zu sehr einen Ausdruck seiner und unserer Zeit, als dass wir uns nicht von ihm tragen liessen, wohin es seinem Genie beliebt. Diesem grossen Genius sind zwei enorme Eigenschaften zuzusprechen. Er besitzt neben dem dekorativen Element, das meistens allein betont wird, vor allem das geniale Erfassen des Psychologischen. Wenn Salome bei ihm Jochanaan zulächelt — mit einem wie merkwürdigen Lächeln! —, wenn sie sein Haupt mit wütender Inbrunst in die Höhe hebt, wenn man die wissenden Putten und das Gesicht des Herodes betrachtet und die beiden Gestalten, die den Vordergrund des Bildes mit dem „Gesicht im Monde“ bilden — alles Oskar Wilde-Illustrationen —, so begegnet man einer Klarheit in der Wiedergabe von Gedanken und Empfindungen, die unerhört ist.



KARL WALSER, ZEICHNUNG, SECESSION 1903/4.

✻

Ich hatte niemals Originale des englichen Künstlers gesehen, kannte nur seine Buchillustrationen. Jemand, den ich für einen eminenten Aubrey Beardsley-Kenner hielt, hatte mir gesagt, die Originale wären unschöner als die Reproduktionen in den



MAX SLEVOGT, AUS ALI BABA, SECESSION 1903/4

Büchern, kämen gegen die Nachbildungen nicht auf, wiederholten sie höchstens. Er hat sich ausserordentlich geirrt. Die Originale lassen die Nachbildungen ganz unerwartet weit hinter sich zurück. Aubrey Beardsley bis in die feinsten Verästelungen der Linien zu folgen, ihm in der Behandlung der Hände, der Augen, der Münder nachzugehen, ihn das Ornamentale mit unfassbarer Unermüdlichkeit schaffen zu sehen, dieses pergamentartige Papier zu gewahren, auf dem die Tusche mehr lebt als das Schwarz auf dem Papier der fertigen Drucke, sich an dem erheblich grösseren Format zu erbauen, dann die geheimnisvoll bläulichen Nebel zu sehen, die auf Beardsleys Zeichnungen dort erscheinen, wo das tiefe Schwarz neben dem Weiss steht und das Papier gleichsam unterminiert: — alles dieses giebt Veranlassung, aus der neu gewonnenen Erfahrung heraus zu sagen, dass nach dem Genusse, ein Werk von Aubrey Beardsley, das man noch nicht kennt, kennen zu lernen, gleich der kommt, von einem Werke des Künstlers, das einem schon bekannt geworden, die Originale zu sehen.

✡

Noch haben wir nicht von den Turners gesprochen.

Die Turnerschen Aquarelle füllen eine ganze Wand und werden insonderheit von denen stark bewundert, die nicht in England gewesen sind und sich nicht an den dortigen Turners geweidet haben.

Die schönsten Turnerschen Aquarelle sieht man in London im Keller der National Gallery, zu dem nur selten ein Engländer und fast nie ein Deutscher niedersteigt. Man geht dort in der Gesellschaft von gewaltigen, bärtigen, gemächlichen Konstablern, die aus Verzweiflung über ihr zur Beschäftigungslosigkeit verdammtes Dasein die musikalische Begabung, die sie nicht haben, in Gassenhauern auspfeifen, von einem Turnerschen Aquarell zum andern. Die Aquarelle wirken etwa wie in einem Aquarium die von hinten beleuchteten Seewasserbassins mit ihrem Inhalt von leuchtenden Fischen; nur dass die Gegensätze in dem National Gallery-Keller milder sind, weder heben die Aquarelle sich so hell heraus wie die Seewasserbassins, noch ist die Umgebung so schwarz wie im Aquarium. Es ist nur ungefähr durch diesen Vergleich die Stimmung angedeutet. In dem Keller haben Turners Aquarelle ein unbegreifliches Leben. Sie allein leben — der Hintergrund fällt tot zurück. Von ihren Lüften strahlt Himmelslicht, in der Bläue ihres Wassers sehen wir die Farbe nicht mehr sondern lebendigen Schimmer. Wenn man aus diesem Keller wieder nach oben dringt, schmeckt uns fast die Atmosphäre nicht mehr: sie ist weniger hell als auf den Turnerschen Aquarellen; und man begreift, dass diese gerade in dem russigen, nebligen England aus dem Gesetze des Gegensatzes entstehen mussten.

Die Aquarelle des grossen Hexenmeisters sind viel lebendiger als seine Oelbilder. In den Oelbildern ist der letzte Rest der Oelschwere noch keineswegs überwunden; es ist mehr Spektakel in ihnen; die Räder hört man kreischen, die Schrauben knarren, durch welche die Stücke der Komposition untereinander verbunden werden; während in den Aquarellen, obwohl auch in ihnen das Kompositionssystem kompliciert ist und ein Lichtfangsystem durch grosse „Kulissen“ auf beiden Seiten der Arbeit gebildet

wird, doch von der Schwärze und Schwere des Verfahrens — durch die grössere Luftigkeit des Materials — naturgemäss weniger gespürt werden kann. Nicht vor Turners Aquarellen hätte der tollkühn geniale Aubrey Beardsley die schreiend ungerechte und glänzend gerechtfertigte Anklage seiner Novelle „under the hill" erhoben, dass Turner der Wiertz der Landschaftsmalerei sei. Man kann jedem nach England Reisenden nur raten, den Keller der National Gallery — trotz der pfeifenden Konstabler — aufzusuchen, man wird von Turners schönsten Aquarellen den Glanz des Erinnerungsbildes der Feerie nach Hause nehmen, eine Queen Mab-Stimmung, ohne von der Maschinerie angewidert worden zu sein, ohne Aufwand von Apparaten.

Von den Aquarellen der Secession haben wir diesen Eindruck nicht empfangen; wir haben, wenn wir ehrlich sein wollen, eine wirkliche Freude nur bei einem der Bilder, offenbar aus Turners jüngeren Jahren, empfunden, einem Bilde aus der Schweiz, das einfach und anspruchslos ist. An dem Bilde schätzten wir neben seinen künstlerischen Eigenschaften auch das technische Element. Es ist nämlich ein reines Aquarell, ohne Deckweiss, und zeigt die Schönheiten dieser Technik völlig; während wir meistens das Aquarell sonst versimpelt sehen oder das nicht minder unerfreuliche Schauspiel erleben, wie es von modern gestimmten Künstlern zur Gouache, zur unmalerischen, kreidigen Gouache umgewandelt wird. H.



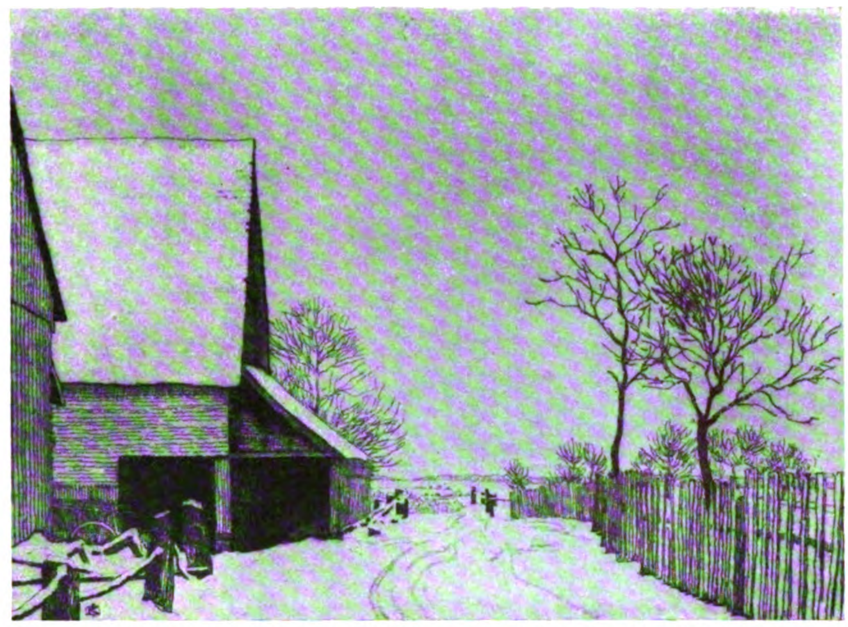
CARL LARSSON, GRATULATION, ZEICHNUNG, SECESSION 1903/4



LUDWIG VON HOFMANN, BEGEGNUNG, SECESSION 1903/4



KARL WALSER, FRAUENFIGUR, SECESSION 1903/4



LEOPOLD GRAF KALCKREUTH, HOCHDORF IM WINTER, RADIERUNG, SECESSION 1903/4



KÄTHE KOLLWITZ, BAUERNKRIEG, BLATT III, SECESSION 1903/4



AUGUSTE RODIN, ANTONIN PROUST, RADIERUNG, SECESSION 1903/4



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Am 15. Dezember und den folgenden Tagen hat in Weimar eine Besprechung und daraufhin die Begründung eines neuen Künstlervereines, des deutschen Künstlerbundes, im Gegensatze zu der alten allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft stattgefunden. Auch wurde ein Delegierter nach Oesterreich geschickt, um die dortigen Künstler zum Beitritt aufzufordern.

Der neue Bund setzt sich nicht allein gegen die alte deutsche Kunstgenossenschaft wegen ihrer etwas zu reichlichen Schar von Mitgliedern ein – er ist vielmehr zweifellos das Ergebnis einer kunstpolitischen Gruppierung. Die Bethätigung eines Missverstehens von oben her rief den Zusammenschluss der Ungewürdigten herbei und so kam durch die Verbindung von berliner Secessionisten mit Arthur Kampf, Klinger und einigen anderen hervorragenden Künstlern die weimarer Verhandlung zu Stande, die die älteren Verbände, Secessionen, Scholle etc. nicht aufhebt.

Das wichtigste Statut des neuen Bundes ist, *dass Korporationen in ihn nicht eintreten können*, dass vielmehr über die Aufnahme der Einzelnen von Fall zu Fall entschieden wird. Der Vorstand hat über die Aufnahme von Mitgliedern zu verfügen.

Um eine Probe seines Könnens zu geben, um für die gastliche Aufnahme in Weimar zu danken, beabsichtigt der Bund zunächst eine Ausstellung in Weimar. Die Veranstaltung von Ausstellungen in den verschiedenen Kunstcentren Deutschlands ist seine wesentliche Aufgabe.

Die Ausstellung in St. Louis mit dem erneuten Hervorbrechen der Macht der alten deutschen Kunstgenossenschaft brachte die Begründung des neuen Bundes schneller zu Wege. Der Hauptvorstand der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft in Dresden richtete allerdings noch einen Appell an die Künstler, die in St. Louis nicht ausstellen wollten und wies auf die Pflicht hin, die Erwägungen des künstlerischen Bewusstseins dem allgemeinen Ziele zum Opfer zu bringen; er selbst aber hatte, so lange er noch nicht wieder am Ruder sass, nur die gekränkte Selbstliebe hervortreten lassen und vorher zu grosse Schwächen gezeigt, als dass man ihm noch die Vertretung unserer Kunstinteressen hätte anvertrauen mögen.

Nie war eine Demütigung, denn eine Demütigung war es, verdienter gewesen als die Einsetzung eines Komitees das an Stelle der allgemeinen Kunstgenossenschaft die Ausstellung in St. Louis organisieren sollte.

Der Vorstand der allgemeinen Kunstgenossenschaft ruhte nicht eher als bis er die Angelegenheit wieder

in Händen hatte. Das erreichte er durch Anton von Werner, der zum Mitglied des Komitees bestimmt worden war, an dessen Sitzungen aber nie teilgenommen hatte und so lange intriguierte, bis von der höchsten Stelle her — entgegen den Verfügungen, die die Reichsregierung bereits getroffen hatte — die Kunstgenossenschaft mit der Organisation der Ausstellung in St. Louis betraut wurde, obgleich sie eine schmähliche Unfähigkeit bei der Organisation der deutschen Kunstabteilung in Paris bewiesen hatte.

Doch dieser Zwischenfall von St. Louis darf, wie hervorgehoben, nicht als der Anlass zur Begründung des deutschen Künstlerbundes betrachtet werden. Er hat den Gedanken nur rascher Gestalt gewinnen lassen.

Der Vorstand des neuen Bundes hat den Grafen Leopold von Kalckreuth zum Präsidenten, die Professoren Liebermann, Klinger, von Uhde und den Direktor Harry Graf Kessler zu Vizepräsidenten. Zu Stellvertretern wurden Leistikow, Professor Stuck und Tuaillon ernannt; Schriftführer wurden Professor Hagen und Freiherr von Bodenhausen. Die Geschäftsstelle des neuen Bundes wird sich im Museum für Kunst und Gewerbe in Weimar (Direktor Harry Graf Kessler) befinden.

Die Frage des Ausstellungslokals bildet in München und Düsseldorf keine Schwierigkeiten, in München besonders kann auf die Überlassung des Glaspalastes gerechnet werden. In Berlin wird die Regierung um Überlassung des moabiter Ausstellungshauses ersucht, sollte dessen Benutzung verweigert werden, so gedenkt der Bund in Berlin ein eigenes Ausstellungsgebäude zu bauen.

☆

In Berlin hielt Prof. Trendelenburg einen Vortrag: „Phidias über die Siegesallee". In ihm erteilte er uns die beruhigende Versicherung, Phidias könnte gegen die bewundernswerten Monumente der Siegesallee nichts einzuwenden gehabt haben. Prof. Trendelenburg mag als Spross einer alten Philologenfamilie um die Kunstanschauungen des grossen Phidias genau Bescheid wissen. Die Idee, statt den Richterspruch der Nachwelt vorzuahnen, einmal die Empfindungen der Vorwelt nachzufühlen, erscheint uns nichtsdestoweniger nicht glücklich; weder originell noch glücklich. In Witzblättern sind solche Ideengänge zu Tode gehetzt worden — und es waren zudem Ideengänge, die mehr Wahrscheinlichkeit für sich hatten als die Anschauung des Sprossen der alten Philologenfamilie. Dem imaginären Beispiele Phidias könnten wir das imaginäre Beispiel Goethe entgegenstellen, der wenigstens, auch wenn er die Tiergartenplastik noch nicht gekannt hat, doch schon etwas von Berlin wusste. Goethe schrieb an Meyer, dass nach seiner Überzeugung die höchste Absicht der Kunst nur wäre, menschliche Formen so sinnlich bedeutend und schön als möglich zu zeigen und dass von sittlichen Gegenständen allein die gewählt werden müssten, die mit dem Sinnlichen innigst verbunden wären und sich durch Gestalt und Gebärde bezeichnen liessen. Wie würde nun Goethe wohl über die Statuen der Siegesallee geurteilt haben? zumal bei der Erwägung, dass er im Jahre 1801 hervorhob, der prosaische Zeitgeist mit seiner Nützlichkeitsförderung offenbare am meisten sich in Berlin, wo Poesie durch Geschichte, das allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt werde. An der selben Stelle finden wir, wie Goethe die Hoffnung ausspricht, man werde sich bald überzeugen, dass es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gäbe: „beide gehören wie alles Gute der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden in steter Rücksicht auf das, was uns vom Vergangenen übrig und bekannt ist, gefördert werden".

Ach, sollen wir Herrn Prof. Trendelenburg sagen, wie nach *unserer* Ansicht der Besuch der Siegesallee durch den Bildhauer Phidias verlaufen wäre? Er hätte sie gar nicht zu Ende gesehen. Er hätte schon beim zweiten Monument sich das Haupt verhüllt oder nach einer anderen Lesart Reinhold Begas, der ihm die Honneurs machte, homerisch angefaucht. Der lange Begas würde umgefallen sein, Schutzleute wären hinzugesprungen, man hätte Phidias in die Wache am brandenburger Thor gebracht. Phidias ist in Berlin, hätte es bald darauf geheissen. Es hätte ein grosses Halloh gegeben. Die Gelehrtenwelt hätte sich weiss kravattet. Trendelenburg hätte seine Schüler in der Aula des Friedrichsgymnasiums aufmarschieren lassen und wäre spornstreichs in die Wache am brandenburger Thor geeilt, um Phidias auszulösen. Der hätte während der ganzen Zeit am Fenster gestanden und nachdem er die steife Façade des Friedländerschen Palais von Hofbaurat Ihne mit einem scheuen Blicke gestreift, mit Wohlgefallen seine Augen auf dem Eckhaus am pariser Platz ruhen lassen, dem ehemalig Rhedernschen Palais von Schinkel, einer der wenigen wirklich schönen Façaden unter den modernen Privatbauten von Berlin.

Aber wohin verlieren wir uns! Wir erzählten Gerhart Hauptmann davon, wie Prof. Trendelenburg sich vorgestellt habe, dass Phidias von den erhabenen Schöpfungen der Siegesallee befriedigt gewesen sein würde, Gerhart Hauptmann lachte sehr darüber, und nun begehen wir den gleichen Fehler, nur nach der anderen Seite! Wir können, Herr Prof. Trendelenburg, Phidias oder Goethe nicht als Träger unserer Ansichten hinstellen, vielmehr dürfen Menschen, Herr Prof. Trendelenburg, die so klein sind wie Sie und wir, ihre Meinungen nur im Namen der eigenen Person aussprechen. Wir dürfen unsere Urteile nicht dadurch gewichtiger zu machen suchen, das wir sie wie Gewandstücke — die

dann höchst lächerlich im Winde flattern — um die Schultern der Heroen schmiegen.

✻

In St. Goarshausen tauchte das wundervolle Projekt auf, der Lorelei ein Denkmal zu errichten. Wahrscheinlich dachte das Komitee, es „fördere die Kunst“. Heloise von Beaulieu schrieb ein Gedicht über den Fall; eine Strophe darin lautet:

O Geschmack, wie wirst du verdunkelt,
Wenn übers Jahr am Rhein
Die Abendsonne funkelt
Auf einem Eberlein.

✻

In München ist der Vorstand der Secession, der in einer stürmischen Sitzung sein Amt niedergelegt hatte, in der folgenden Sitzung wiedergewählt worden.

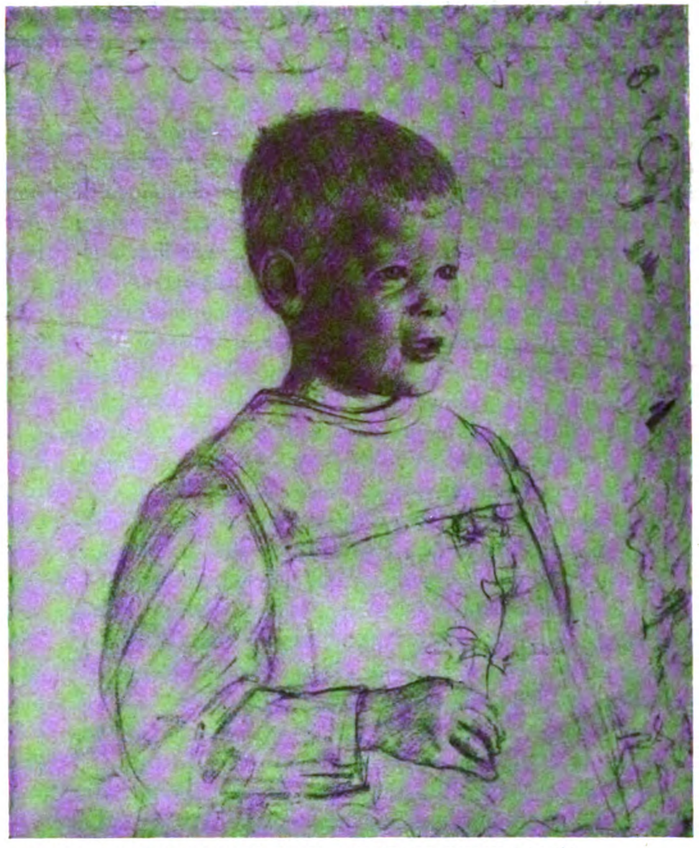
✻

Bei der grossen deutschen Kunstausstellung in Dresden 1904 wird zum erstenmale auch die Gartenkunst im Rahmen einer Ausstellung der bildenden Künste erscheinen. Zwei Gärten sind projektiert; einer im Stil vom Anfang des vergangenen Jahrhunderts und einer in modernen Stil. Der leitende Architekt des ersteren ist Wilhelm Kreis, der des anderen Prof. Graff, der Direktor der dresdner Kunstgewerbeschule.



Bei Keller und Reiner bereitet der belgische Bildhauer Jef Lambeaux nur wenige Freuden. Einige seiner Bronzen wie „Imperia“, „Bacchantin“ oder „Flora“ erscheinen wie Bronzegüsse in kunstgewerblichen Magazinen. Einen erkältenden Akademismus zeigen die Bronzen „le dénicheur d'aigles“ und „le semeur“. Auch fühlte der Künstler das Bedürfnis, noch einen Laokoon zu gestalten. Schräge gestellt. Sonst ziemlich ähnlich mit dem alten Laokoon. (Ich fange an, zu glauben, dass der Bildner des alten Laokoon auch ein Belgier war.) Ein echt belgisches Relief sehen wir in Jef Lambeaux' „passions humains“, Bilder übertriebener Leidenschaft in den „vierges folles“, endlich etwas Grauenhaftes an Geziertheit in der „Kussgruppe“. Einen Eindruck hat uns von allen Bronzen nur eine gemacht: eine Adam- und Eva-Gruppe.

Von Jan Toorop sieht man neben vielem Kindischen, Unglaubwürdigen, von dem Maler unmöglich für ernst Genommenen ein interessantes Porträt des Dr. T., ein nicht uninteressantes Bild „ein Leben“, das hübsche Bild



LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, STUDIE, SECESSION 1903/4

„Kinderfreude“ und eine schöne Radierung „das Kind“.

✻

Bei Paul Cassirer sind keine guten Arbeiten von Mancini: vielmehr, gute Arbeiten von Mancini giebt es nicht. Mancini ist einer von jenen italienischen Tausendkünstlern, deren übler Geschmack nur von ihrer Trivialität übertroffen wird. Den Nordländern imponiert diese „Verve“ freilich bisweilen; und nicht ohne grenzenloses Erstaunen sahen wir, dass H. W. Mesdag in seine sonst so gewählte Sammlung im Haag einige der mit wohlfeilen Effekten zu Stande gebrachten Mancinischen Bilder aufgenommen hat.

Man sieht bei Cassirer ferner neben einem ganz vielversprechenden „Landhaus in Travemünde“ von v. Kardorff eine Manöverscene von Breitner: galoppierende Kavallerie. Dann eine Sammlung Corinthscher Arbeiten aus älterer und neuerer Zeit. Das Porträt Ansorges ist ein sehr gutes, vollkommen einwandfreies Bild. Die „Salome“ sieht man mit Vergnügen wieder — falsch ist allerdings das Psychologische, — man ist so durch Beardsley verwöhnt. Sehr verändert ist bei Corinth auch der Henker; er hat bei Corinth etwas urgemütlich Bürgerliches; ebenso wie Salome nur eine schöne Bestie, eine Nana ist. Aber sehr erfreulich, lichtvoll, blond ist die Malerei; das blaue Gefäss, das Jochanaans

Haupt birgt und Salomes von Lichtreflexen belebte Gestalt wirken vorzüglich. Auch die Prügelscene zwischen Odysseus und dem Hirten zeigt uns wieder, dass hier gute Malerei ist. Bei bewegten, talentvollen Skizzen von Strasse und Wald, bei der feinen Studie einer Hügellandschaft mit weidendem Vieh verweilen wir mit Interesse. Eine Bathseba, von 1890, lässt uns den Corinth aus Paris gewahren, der die Akadémie Julien besuchte. Hier ist noch kein Leben. Als das beste der von ihm ausgestellten Bilder erscheint uns sein Selbstporträt, ein wirklich ausgezeichnetes Bild, vollkommen ähnlich, Zweck und Behandlung deckten sich. (Es ist nicht das Selbstporträt mit dem Schlapphut, sondern eines, auf dem sich Corinth am Fenster, mit einem Skelett, zeigt.) Der „Athlet" und das Porträt eines jugendlichen Dichters mit seiner Gattin sind Werke, die man ablehnen muss, Verirrungen, aus einem Missverstehen von Zolas Äusserung: die Natur durch ein Temperament gesehen, hervorgegangen. Corinth sollte bei Porträts sich immer Jan Veths Ratschlag, sachlich objektiv zu sein und nichts als eine treuherzige Wiedergabe der Natur anzustreben, gegenwärtig halten, und wenn er Gefahr läuft, diesen Ratschlag zu vergessen, sich sein Selbstporträt ansehen; es ist noch besser als Ratschläge.

✾

Ich werde darauf aufmerksam gemacht, dass Manets Name doch in Justis berühmtem Buche über Velazquez vorkommt. In der That findet sich eine flüchtige Erwähnung Manets auf Seite 316 und ich hatte diese Erwähnung übersehen, weil der Verfasser des Namenregisters selber diesen kurzen Hinweis übersehen hatte. Regnault, Baudry und Jules Breton stehen im Namenregister; Manet nicht.

Die Stelle auf Seite 316 besagt, dass die neueren Maler die Landschaft bei diffusem Licht *aus Lust am Ärgernis* wiedergegeben haben. Justi hat Manet jedenfalls nicht persönlich gekannt; Emile Zola hat aber den Vorzug besessen, mit Manet persönlich verkehren zu dürfen. Daher deucht es uns, dass es in diesem Falle wissenschaftlicher ist, Zola zu folgen als dem Gelehrten, der die Annahme nur aus seiner Phantasie holt, dass Manet eine Neigung hatte, der Welt Ärgernisse zu bereiten. Zola berichtet uns, dass Manet sich von andern Bürgersleuten nur dadurch unterschied, dass er noch bürgerlicher war als diese, durchaus nicht Ärgernis bereiten wollte und in seinem Malen naiv war. H.

✾

MODERNE JUWELIERARBEITEN.

Bei Gebrüder Friedländer ist eine Kollektion artistischer Juwelierarbeiten ausgestellt. In Philipp Wolfers, den Brüsseler, lernt man einen zwar nicht originalen, aber in der Delikatesse der Farbenwirkungen sehr distinguierten Künstler kennen, er liebt wie sein Vorbild Lalique die Übergangstöne; in Anhängern, Halsbändern, Kämmen bringt er zartes Hellgrün mit grauvioletten Nuancen, auch die Formung von Blättern mit Geäder, von Fruchtknollen in abschattiertem Braun gelingt ihm. Als Plastiker versucht er sich in der Manier Jean Dampts und komponiert Kleinskulpturen aus verschiedenen Materialien. Eine Wachsnymphe schmückt er mit Hals- und Armreif; Elfenbein, Marmor und Bronce vereinigt er in einer Frauenstatuette; eine Beleuchtungsfigur bildet er aus Elfenbein und gesellt ihr, ledaähnlich, einen emailschillernden Pfau. Ein geschmackvoller Eklektiker, aber kein Finder und Verkünder neuer Schönheit ist er, er hat nichts zum erstenmal gesehn.

Auch Gaillard scheint ähnlicher Art. Von ihm fällt ein subtil geschnittener Hornfächer auf, der in Tönung und Gliederung ebenfalls an Lalique erinnert, der aber in dem schimmergrünen Spiel über der hellen Fläche feine Reize hat.

Von Feuîllatre sieht man Gläser mit sehr reichem feurigen Schmelz in der Gattung, die von der Weltausstellung bekannt sind.

O. Roty, der den Franzosen eine schön geschnittene Münze und gleichzeitig eine Briefmarke (die einzig ästhetische in der Welt) schenkte, legte Plaquetten mit religiösem Motiv in die Lederdecke von Büchern; nicht gerade buchgewerblich, mehr äusserlich dekorierend ist das; auch die Wahl des Mittelfeldes erscheint etwas pedantisch für das Schmuckschild. Da war der Charpentier-Einfall viel gelungener in den Maroquinband der Louys'schen Aphrodite stark vertieft als Seitenleiste eine schmale Plaquette einzulassen mit der pikanten Personal-Union der Göttin im oberen Felde und des mondänen Dichterkopfes im unteren.

Altmeisterlich kommt Ernst Moritz Geyger. Er bringt zwei skulpturale Spiegel. Der eine aus Goldbronce, als Scheibe vom Jüngling getragen ist bekannt; der andere aus schwerem dunklen Silber mit Steinen inkrustiert, steht gleich einer Monstranz auf seinem Unterbau. Die figürliche Rückseite hat zum Motiv die schwebende Umschlingung einer Mannes- und Frauengestalt, — seine Hand hält einen spiegelnden Kristall, — von ferne erinnert die Figuration an das Blatt aus Klingers Liebe-Cyklus, das ein Paar erkenntnisvoll zwischen Himmel und Erde schweben lässt.

Ein Kamm trägt als Bug ein Metallrelief mit archaisierender bukolischer Darstellung und eine sehr subtile Kleinskulptur ist der silberne Storch als Anhänger, dessen Gefieder mit der Sorgfalt eines japanischen Miniaturmeisters gebildet ist.

Als kuriösen Fremdling begrüsst man zum Schluss mit zweifelnder Bewunderung und bewunderndem Zweifel den „viel beschreyten" Israel Rouchomowsky, der die Tiara nachempfand.

Hier ist eine Vorstudie dazu, der Fries, ausgestellt; ferner ein Füllhorn mit Widderkopf und fortlaufenden Darstellungen um die Laibung und der mit dem Preis des



LOVIS CORINTH, RADIERUNG, SECESSION 1903/4

Salon gekrönte kleine Sarkophag, der in minuziöser Arbeit einen Triomfo della morte auf einer Seite zeigt; wirklich noch eine Gruppe Herkules und Minerva im archaisch, fast barbarischen Stil.

Dieser begabte archäologische Cabotin scheint aber im Geschmack schwach fundiert. Er hat nämlich seine Tiara zum Handgebrauch als Manschettenknopf verarbeitet. Und ich fürchte, er trägt ihn selbst.

Felix Poppenberg.

✻

AUS DRESDEN

Während der verstrichenen Zeit standen wir unter dem Zeichen Menzels: es gab zwei „Sonderausstellungen" seiner Werke. In der einen befanden sich eine Anzahl zusammengewürfelter Handzeichnungen, ohne besonderes Interesse und als eigentlicher Anziehungspunkt das Gemälde von 1855 „Théâtre du Gymnase, Paris" das vor mehreren Monaten in Berlin zuerst ans Licht trat. Das wundervolle Bild scheint dort lange nicht so stark gewirkt zu haben wie hier und alle dresdner Interessenten sind glücklich darüber, dass es von einem hiesigen Sammler erworben worden ist.

Die Menzel-Ausstellung bei Ernst Arnold war, abgesehen von dem „Théâtre du Gymnase", viel bedeutender und mit ihren rund 150 Werken auch viel umfangreicher ausgefallen. Im Mittelpunkt stand hier das in Einzelmomenten überreiche, berühmte Bild aus der ehemaligen Galerie Henneberg, die „Piazza d'Erbe, Verona", umgeben von einer Zahl dazugehöriger Zeichnungen. Ein frühes weibliches Bildnis vom Jahre 1845 sprach eigentlich nur durch die Persönlichkeit des Dargestellten an, die Malweise steht nicht über der emailleartigen der Zeitgenossen und die bedenklichen Sprünge verraten, dass das Bild auch, was rein äusserliche Gediegenheit der Technik anbelangt, nicht die Leistungen der Mitstrebenden überflügelte. Ein Pastellbildnis des etwa 18jährigen Herrn Arnold aus dem Jahre 1847 glich einer in matten, gebrochenen Tönen gedruckten Lithographie. Wir sind bei derartigen Pastellen einen herzhafteren Strich und bei Menzel sonst an eine festere Zeichnung gewöhnt.

Dramatisch wirkungsvoll in ihrer tiefen Farbe waren die Pastelle „Strafbayer", „Engländerin im Sinfonieconcert", „Louis von Wildenbruch in der Trio-Soiree, 1849", „Erinnerung an Paris 1855". Der Menzel wie er sich selbst am höchsten schätzt war ausgezeichnet vertreten unter anderem durch das 1849er Ölgemälde „die Bittschrift", das 1851er Aquarell „Seydlitzsche Kürassiere begegnen einem Brautzug" und das 1890er Aquarell „Brunnenpromenade in Kissingen". Einige seltene Drucke aus den Arbeiten auf Stein und Kupfer schlossen die Ausstellung gut ab. –

Das Einordnen der Neuerwerbungen auf der sächsischen Kunstausstellung hat eine vollständige Umgestaltung der linken Seite unsrer Gemäldegalerie, moderne Abteilung, zur Folge gehabt. Trotzdem die Überfüllung nun immer störender zu Tage tritt, haben bei der Neuordnung einige der wichtigsten Werke sehr gewonnen. Ehedem war gleich der erste Raum eine Art Schreckenskammer, in der Bilder wie Matthäis „Ermordung des Aegisth", Bährs „finnische Zauberer vor Iwan dem Schrecklichen" und Schusters „Schlacht von Borodino" den Besuchern die Lust zum Weiterschreiten nahmen. Diese Bilder kamen ins Parterre zum achtzehnten Jahrhundert, und der Raum beherbergt jetzt Klingers Pietà, Puvis' Fischer, Ritters Landschaft, Grethes Hafenstück etc. Den Klinger und den Puvis erkennt man kaum wieder, sie heben einander ausserordentlich. Die im früheren Raum scheinbar matt wirkende Pietà ist zu einem direkt farbenfreudigen Bild geworden. Wie es jetzt hängt, dürften auch viele Laien erkennen, worauf es dem Künstler bei der Fischerfamilie angekommen ist, die ihnen früher unverständlich blieb.

Hans W. Singer.

✻

GUSTAV KLIMT IN DER WIENER SECESSION.

Ein stiller Träumer, der weltfern einer blassen Kunst gedient, wird von seinen Gefährten zum Führer ausgerufen und als er, so an die Spitze gestellt, auf offenem Markte die Visionen ausbreitet, die sich ihm, in der Einsamkeit inbrünstiger Ekstase, über öffentliche Dinge gebildet, da brüllt dem Erschrockenen wütiger Unverstand entgegen. So etwa lässt sich heute Gustav Klimts äusseres Schicksal umschreiben.

Und dieser Linie geht die des inneren Erlebens vielfach parallel. Die tragische Geschichte des feinen lyrischen Empfinders, der episch gross zu schaffen versucht, sie ist die Geschichte Gustav Klimts.

Klimt ist der einzige Wiener, der ein Grossteil des Makarterbes bewahrt, indem er es in moderne Werte umgesetzt hat. Er war zwei und zwanzig Jahre alt, als der grosse Zauberer starb, dessen genialer Scheinkunst er den Absolutismus der Farbe und die Vorliebe für litterarische Vorstellungen, zwei Makartsche Hauptsätze,

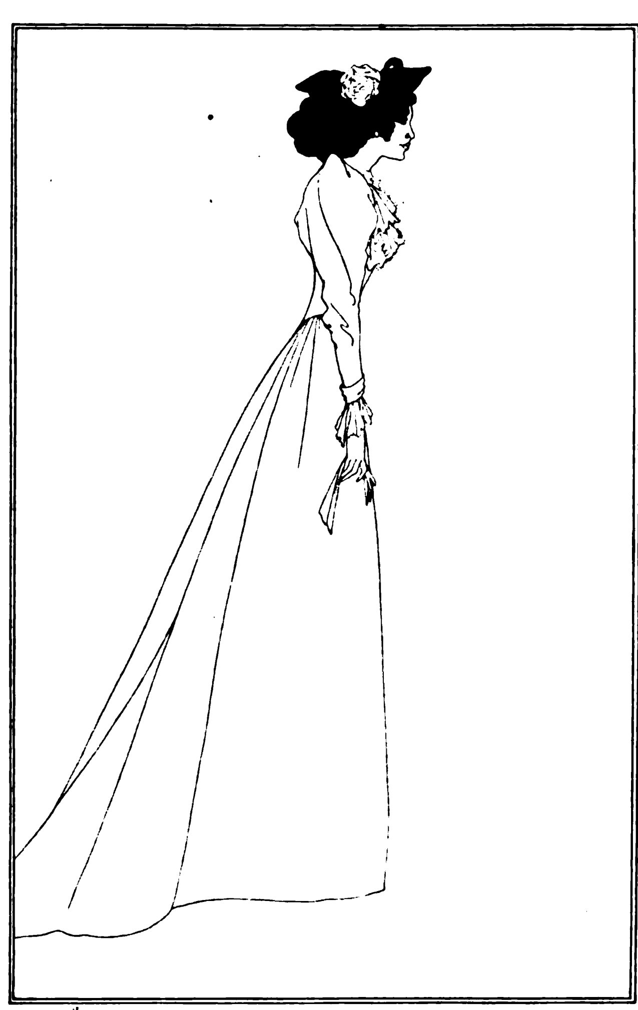
dauernd entnahm. Ihnen folgend malte er die Deckenbilder im Burgtheater und die Bogenzwickel im Treppenhause des kunsthistorischen Museums, sie verband er mit seinem originellsten Talent, den Reflex zeitgenössischer Kunstbestrebungen, ihre Künstler und Werke, wie ein blanker Spiegel aufzufangen, die seiner Art feindlichen auszuscheiden, die ihr günstigen sich dienstbar zu machen. So geschah es, dass die Weltanschauung des deutschen Naturalismus ihm eindruckslos vorüberging, dass er als erster bei uns die Früchte des französischen Impressionismus einheimste, dass der stilistische Symbolismus seiner Entwicklung den letzten entscheidenden Anstoss gab. Klimts dunkle grüblerische Anlage, der Hang zu schwebenden Phantasien und die Abneigung gegen eindeutige Formulierungen, sein graziöses Spiel mit den Merkmalen alter Kulturen und seine dem Raffinement zugewandte Erotik boten die Bedingungen für nachhaltigsten Einfluss der Rops, Beardsley, Khnopff und Toorop, von den Einwirkungen archaistischer Vasenbilder, ravennatischer Mosaiken, japanischer Holzschnitte zu schweigen. Toorops lineare Kunst, wohl auch Rodins und Minnes Zeichnungen, führten ihn dann dazu, sein hohes zeichnerisches Können zur Meisterschaft zu vollenden.

So ist der heutige Klimt geworden. Mit einem Kolorismus, der selbst das kleinste Bildteilchen niemals von einem einzigen Farbenton beherrschen, vielmehr auf jedem Handbreit Leinwand eine Symphonie ganzer und halber Töne anklingen lässt, die, aus aller Dissonanz melodisch zusammengehend, die rieselnde, flimmernde Buntheit der Erscheinung festhalten, mit einer unübertrefflichen Sicherheit der Zeichnung, die mit ruhiger Strenge den Gesetzen ornamentaler Linien folgt oder den scheuesten Ausdruck zufälliger Form wie mit traumwandlerischer Hand nachzufühlen weiss, malt Klimt seine meist quadratischen Ausschnitte der Landschaft und seine Porträts. Und wie im Bildnis Frauen besonders ihm glücken, nicht mütterliche, in reifender Kraft, sonnig und klar wie ein Sommertag, sondern mit frühen Sehnsüchten, geheimen Begierden und dunklem Verlangen beladene, so sieht er auch die Landschaft mit verliebten Augen an. Sie ist nicht die von Menschen schwer bebaute Erde, nicht eines Pantheisten trunkenes Gedicht, sondern ein Liebeslied voller Entzücken über versteckte Reize, die sich unbewusst dem seligen Blicke des Spähers enthüllten. Wie Klimt hier und in seinen Figurenbildern verhuschende Stimmungen, jäh aufblitzende Wesenszüge, kaum fassbare Eindrücke nicht eigentlich gestaltet, sondern mit suggestiven Andeutungen im Beschauer wachruft, diese eigenste Art sichert ihm intensive Anteilnahme und Bedeutung. Dass er den „Schubert“ gemalt hat, leiht seinem Namen, in österreichischen Landen wenigstens, einen Schimmer des Unvergänglichen.

Alle Fehler dieser Vorzüge zeigen Klimts vielgenannte Deckenbilder für die Aula unserer Universität. Sie sind nicht als Deckenbilder gedacht und vollendet, sind vielmehr Tafelbilder, die an der Decke angebracht werden sollen. Es fehlt ihnen schlichte Grösse, die erste Bedingung der Monumentalität. Statt durch Vereinfachung die Macht des Eindrucks zu steigern, vermindern sie ihn durch unnötige Komplikation. Das gilt von ihrer Form und ihrem Inhalt in gleicher Weise.

Oft wird die Klage laut, wie unsere an grossen Aufgaben armen Zeit es monumentalen Talenten verwehre, alle ihre Möglichkeiten schöpferisch zu entfalten. Im Falle Klimt hat ein wohlgemeinter Staatsauftrag einem feinen Künstler die schmerzliche Mahnung erteilt, sich auf seine Grenzen zu besinnen. Hugo Haberfeld.

✿



AUBREY BEARDSLEY, ZEICHNUNG, SECESSION 1903/4

WANN EIN KUNSTWERK VOLLENDET IST.

Im Hotel Drouot sind neben Gemälden, Pastellen, Handzeichnungen, Radierungen und Lithographien von J. Mac-Neill Whistler auch jene Handschriften versteigert worden, in denen der Meister teils in englischer,



I. MACNEILL WHISTLER, HAFEN, SECESSION 1903/4

teils in französischer Sprache Gedanken, Lehren und Anmerkungen über Kunst, Kunstwerke und Kunstarbeit in seiner anregend-persönlichen Weise festgehalten hatte. Ein Blatt „Proposition“ ist eines der schönsten.

✻

„Ein Gemälde ist vollendet, sobald jede Spur der Mittel, die zur Erreichung des beabsichtigten Resultates angewandt wurden, verschwunden ist.

Von einem Gemälde sagen, — wie das so oft zu seinem Lob geschieht, — dass es eine grosse und ernste Arbeit erkennen lasse, das heisst sagen, dass es unvollendet ist, und unwert, gesehen zu werden.

Der Fleiss in der Kunst ist eine Notwendigkeit — nicht etwa eine Tugend — und jedes Zeichen, das man von ihm in einer Schöpfung wahrnimmt, ist ein Fehler, nicht ein Vorzug, ein Beweis, nicht der Vollendung, sondern von unbedingt ungenügender Arbeit; — denn die Arbeit allein nur kann die Spur der Arbeit auswischen.

Am Werke des Meisters darf man nicht nur nicht den Schweiss seiner Stirne riechen, sondern auch nicht die leiseste Anstrengung seiner Arbeit fühlen; es ist beendet, sobald es begonnen worden.

Eine Aufgabe, die durch Fleiss und Beharrlichkeit allein zu Ende geführt worden ist, ist niemals begonnen worden und wird ewig unvollendet bleiben: — sie ist ein Monument des guten Willens, — des guten Willens und der Dummheit.

Je mehr sich einer abringen, je mehr er sich Mühe geben und beeilen mag, umsomehr wird er zurückbleiben.

Das Meisterwerk muss uns erscheinen wie die Blume dem Maler erscheint, in ihrer Knospe vollendet wie in ihrer Entfaltung, ohne ihre Gegenwart zu begründen, ohne eine Mission, die sie zu erfüllen hätte — einfach eine Freude für den Künstler, eine Illusion für den Menschenfreund, ein Rätsel für den Botaniker — ein Erwecker des Gefühls und seiner Allitterationen für den Dichter.“

✻

EINE WUNDERLICHE STATISTIK.

Bei einer statistischen Übersicht, die das berliner Kupferstichkabinett vornahm, stellte sich heraus, dass Mappen von Klinger 75 mal, Mappen von Menzel nur 9 mal von den Besuchern verlangt worden waren.

Nach Dürer war die Nachfrage 76 mal, nach Rembrandt 55, nach Goya 21 mal. Auf Menzel waren in absteigender Linie Stauffer-Bern, Thoma, Rops und Whistler gefolgt.

✻

AUS DEM BRÜSSELER SALON TRIENNAL.

Am meisten Aufsehen erregt die „Venus?“ von Henri Thomas, einem fünfundzwanzigjährigen Künstler. Vor einer hellgraubraunen Tapete ruht eine Frau. Ein La Francesstrauss liegt auf dem Boden vor ihr, eine Katze neben ihr. Die müde Hand hält eine Cigarette. Auf der Sophalehne sitzt ein grüner Papagei. Von meiner Schilderung hat man wahrscheinlich stärker den Eindruck, dass Einflüsse von Rops und von Manets Olympia vorliegen, als vor dem Gemälde. Eher schon ist Thomas für sein Métier bei dem Alfred Stevens der besten Zeit in die Schule gegangen. Die Arbeit ist wundervoll im Ton, sehr delikat, sehr raffiniert, riesig gekonnt. Die belgische Malerei ist um ein empfindliches koloristisches Talent reicher geworden, auf dessen Entwicklung man gespannt sein darf.

Unter den ausgestellten Bildhauerwerken fällt manches bereits bekannte auf. Constantin Meuniers jetzt in Gross ausgeführte Maternité wirkt leider ein wenig akademisch und naturfern. Weit gelungener ist der ebenfalls für das „Denkmal der Arbeit“ bestimmte „Ahnherr“, den wir in seinem Atelier sahen. Lagae sandte die aus seiner italienischen Zeit stammende „Mutter mit Kind“ in Marmorausführung. Donatello ist der Natur nicht näher gekommen als er. Samuels Interpretation seiner Gattin Klotilde Kleeberg-Samuel findet manche Bewunderer, seine Porträtbüste des Malers Khnopff ist sprechend ähnlich. Jef Lambeaux stellt ausser seinen „Ringkämpfern“, die wir kennen und nicht sehr bewundern eine Gruppe „der gebissene Faun“ aus, die zu den besten

Leistungen dieses grossen Könners gehört. Die Herausarbeitung aus dem Block wirkt sehr geschlossen und auch in Bezug auf die Kontrastwirkung von Lichtern und Schatten ist die Komposition ausnehmend geglückt. Ein grösserer Bericht folgt. G. M.

✤

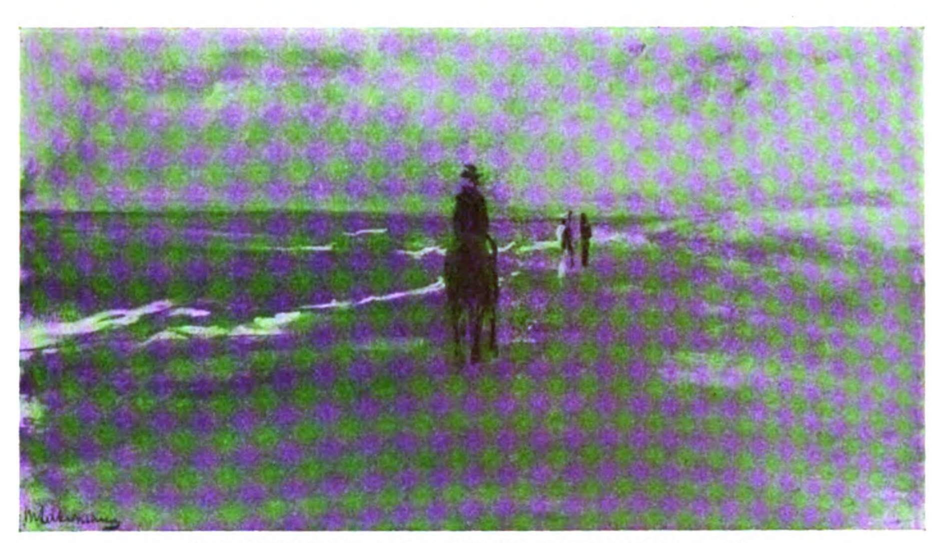
DER SALON D'AUTOMNE.

In Paris wird furchtbar viel gemalt. Und schon wegen dieser furchtbaren Fruchtbarkeit ist's gut, dass nun noch ein dritter Salon besteht. Es ist aber auch deshalb gut, weil die unoffizielle Kunst neben der offiziellen ihre Berechtigung in einem geschlossenen Auftreten und in zusammenfassender Darbietung erweisen können muss. Als letztes bleibt dann – und immer – dem neuen „Salon" noch übrig, seine *Kunst* zu erweisen. – Will man nicht von bekannten Meistern wie Israels und Carrière reden, die der Sache ihre Unterstützung geliehen haben, so bleibt einem nur wenig zu sagen, das produktiv wäre. Denn das Produktive des Herbstsalons fehlt bis jetzt erschreckender Weise ganz. Der Herbstsalon hat kein Niveau; er hat kaum ein Interesse – im Sinne der Entwickelung, des Werdens, Wagens und Versuchens. Er hat einige Talente und manche gute Leistungen. Neues an sich wie Neues für die französische Kunst unserer Zeit bietet er nicht. Die pariser Ateliersphäre ist allerdings in ihm – und das Beste, was geleistet wird, ist ihr, nicht der Kraft und Bedeutendheit einiger Persönlichkeiten zu danken. Einflüsse herrschen vor. Es sei auch zugestanden, dass sie zu ein paar Kühnheiten verleitet haben; aber auch zu Irrtümern und Abhängigkeiten. Gewiss, es kann ja in der Nähe nicht unfühlbar bleiben, was Corot, Millet, Manet, Monet, Puvis de Chavannes, Moreau, Carrière, Whistler geleistet haben — die Ferne untersteht ja ihrem Einfluss. Ein Irrtum bleibt der, zu meinen, man habe nur noch einmal zu machen – oder nur zu versuchen – oder etwas danach zu machen, was diese gemacht haben. Was an einen Meister erinnert, ist noch kein Meisterwerk. Eine Verwechslung ist die, man brauche nur nach Problemen, inhaltlicher oder technischer Art, zu suchen, so sei man schon vorgeschritten und modern. Und häufig läuft diese Verwechselung unglückseligerweise dahinaus, dass man, offenbar vom Missverständnis der Kunst einer bestimmten Gruppe und ihrer Meister verleitet, das Unfertige als das Fortschrittliche, Wahre, Eigentliche und Geniale betrachtet. Probleme und Versuche, selbst wenn sie zu Irrtümern führen sollten, behalten ihren Wert. Die Kunst ist stets ganz von selbst reich an ihnen, wie das Leben. Aber es kommt weniger darauf an, sie aufzusuchen, als vielmehr sie zu lösen. Wenn die Kunst nur Probleme für ihr Neues, so ist sie ebenso gefährdet, als wenn sie nur Lösungen im Alten hat. Darum ist das Entzücken am Problem, welcher Art es auch sei, in den vorhandenen Meisterwerken jedesmal nicht ganz frei von Rekonstruktion; es trottet der unmittelbaren Wirkung nach. Im vollendeten Werke ist alles dieser Art gebunden und alles aufgelöst zugleich. So wirken die vollkommenen Werke alter wie neuer Meister, denn immer war es so und wird auch so bleiben, dass die grösste Selbstverständlichkeit das grösste Problem ist und die grössten Probleme die grössten Selbstverständlichkeiten sind. Sie müssen freilich in der Wirkung liegen und den Genuss bestimmen. Sie sind nie a priori sondern a posteriori.



EDV. MUNCH, RADIERUNG, SECESSION 1903/4

Das Studium des Lichtes und der Bewegung herrscht



MAX LIEBERMANN, REITER AM STRAND. SECESSION 1903/4

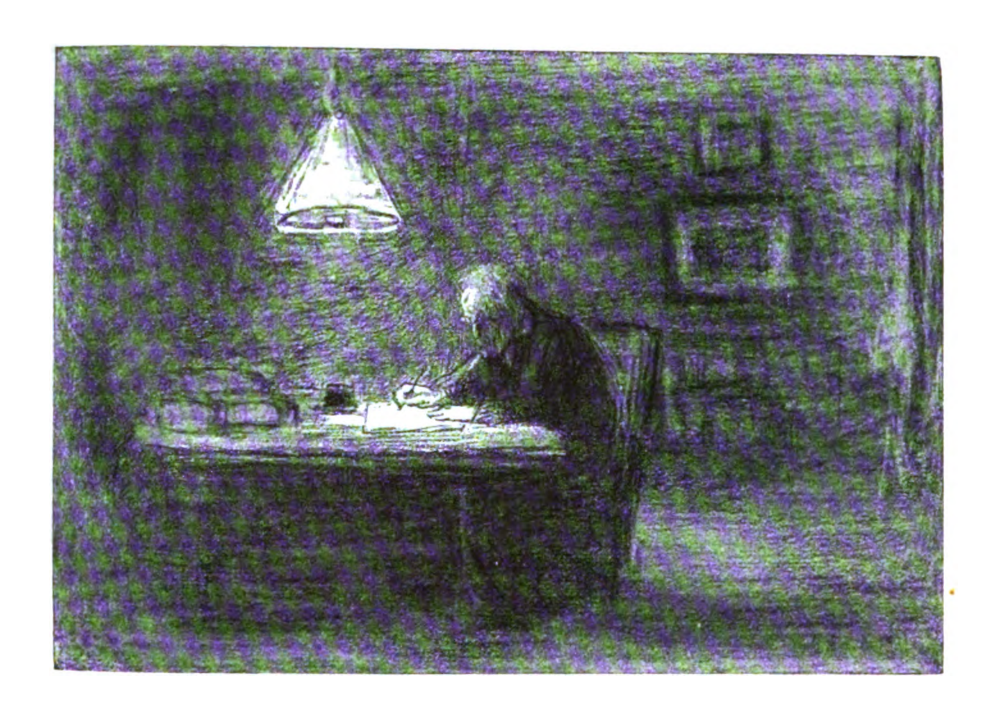
vor. Mehr freie Natur als Interieur. In der Landschaft die Bretagne. Man sucht das Originelle und Charakteristische. Man hat Meer, Heide, Gebirge, Wald, Baum- und Buschwerk, Ruinen und — die Bewohner gleich zusammen. Farbe, Licht, Bewegung. Die grelle Sonne. Dann noch die Farbigkeit des Herbstes. Die Parks von Versailles und St. Cloud. In Paris ist Abel Truchet geblieben. Sehr gut ist die Wirkung des künstlichen Lichtes in seiner „Fête de Neuilly" auf die sich stauend bewegende Menschenmenge, aber leuchtend in Farbe und Sonne ist sein kleiner „Garten"; die Blumen, der Rasen, alles ist voller Wärme. Mehr ist freilich nicht darin, mehr ist auch wohl nicht gewollt. Hier steht „der Obstgarten" von Trigoulet bedeutend nach. Das Wollen ist das gleiche, das Bild ist umfänglicher. Aber es bleibt unbestimmt und leblos. Sehr lebendig ist eine lesende Demimondaine auf einem Bilde von Carré „auf dem Rennplatz" wiedergegeben. Ein paar Typen des Sports sind noch gut beobachtet, sonst ist das Bild leer. Als Beleuchtungsstudie ist wohl auch das grosse Gemälde „choses vues" von Desvallières aufzufassen. Eine quälende Arbeit, deren Gegenstand und Absicht man nicht erkennt, und deren Eigenart es ist, beeinflusst zu sein. Uebrigens erinnert mich dieser Titel an eine gewisse Zeit und an gewisse Dichter, die ihre Bücher „erlebte Gedichte" nannten. In diesem „Gesehen" des Malers und diesem „Erlebt" des Dichters steckt die gleiche Selbstverständlichkeit. Und wenn Bilder und Bücher weiter nichts sind, als „gesehen" und „erlebt", so ist es möglich, dass sie zu wenig sind. In Gegenstand und Art erinnert Iturrino an Zuloaga, d. h. diese Erinnerung ist nicht mehr als eine gegenständliche und nationale. Der Abstand ist zu deutlich, zu deutlich sieht man am Nichtkönnen des einen das Können des anderen. Das Gemeinsame ist wirklich nur, dass beide dem Lande entstammen, das Goya hervorgebracht hat.

Viel Fleiss, viel Reizvolles steckt in den Zeichnungen. Willette beweist mir wieder einmal, dass er entweder zurückgegangen ist oder überhaupt überschätzt war, Chéret hat nicht sein Bestes gegeben, eine Frau mit Fächer ist charmant, Louis Legrand behandelt in „étude de soupeurs" eine pikante Scene, die sonst von Faivre dargestellt wird, sehr fein, und vielleicht ist diese Zeichnung die beste, die im Salon hängt. Von reizender Zartheit ist eine Radierung „in Saint-Cloud" von G. Charpentier und eine farbige Lithographie von Roustan ist zu loben. Boutet de Monvel ist in seiner Gravure „rendez-vous de chasse" stark englisch beeinflusst, fein und eigenartig aber in „le bar".

Ausser einigen geschickten und feinen Plaketten ist von der Skulptur nichts erwähnenswert, eine mehr wahre als bedeutende Büste der Frau Willette von Lefèvre vielleicht und ein monströs dickes Weib von Fiz Masseau, mehr Kuriosum als Kunstwerk. Lalique wechselt in einer Vitrine von Zeit zu Zeit ein feines Schmuckstück aus und entzückt mit jedem neuen Wechsel. Die Architekten Plumet und Tronchet zeigen Möbel und Entwürfe, bescheiden und ohne ihre Art und Geltung dadurch einwandfrei beweisen zu können; umso unbescheidener dagegen will uns Guimard, der Erbauer der Métropolitain-Eingänge, seinen „Style Guimard" aufdrängen; aber seine dekorative Konstruktionslosigkeit protestiert gegen „Stil" und Kunst.

Hoffentlich findet der „Salon d'Automne" im nächsten Jahre bessere Räume als die unterirdischen Gänge des gänzlich verbauten „Petit Palais". Wenn man ihn auch strenge beurteilt, so weist man ihn doch nicht ab. Er könnte eine Aufgabe zu erfüllen haben. Vielleicht gelingt ihm auch dieses: die französischen Künstler und das pariser Publikum mit auswärtiger Kunst bekannt zu machen. Daran fehlt es gänzlich.

Wilhelm Holzamer.



BÜCHERBESPRECHUNGEN

Monographien des Kunstgewerbes. Herausgegeben von Jean Louis Sponsel. Verlag von Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig.

Die Popularisierung der Kunstgeschichte steht anscheinend in höchster Blüte. Wo wir hinhören ist von der Erziehung des Volkes zur Kunst die Rede und geschäftig wird künstlerischer Bildungsstoff verbreitet. Keine Zeit ist reicher als die unsere gewesen in monographischer Vorführung der Künste und Künstler. Der Erfolg der Velhagen & Klasingschen Künstlermonographien hat unter verlockenden Titeln eine Menge ähnlicher Sammlungen von Einzeldarstellungen in den verschiedensten Preislagen erscheinen lassen. Das Publikum hat nur die Qual der Wahl, denn im Grunde bringt die eine Monographienfolge so viel Gutes wie die andere — und so viel Minderwertiges auch. Mit der Verbreitung dieses neuartigen Genres belehrender Kunstschreibung ist bei den neuesten derartigen Sammlungen einige Disziplinlosigkeit eingetreten. Denn die Autoren schreiben jeder nach seiner Façon und kümmern sich meist recht wenig um den fein ausgeklügelten Plan und die Tendenz der wohlredenden Prospekte. Der eine nimmt seine Aufgabe als strenger Historiker, der andere plaudert mit geistreicher Nonchalance, und wo der eine übet die „moderne Richtung“ greint, gerät der andere ob des Neuen in Verzückung.

Die neueste Monographien-Sammlung, die Jean Louis Sponsel im Verlage von Hermann Seemann Nachfolger in Leipzig herausgiebt, tritt mit den Allüren einer Enzyklopädie der Kunst und des Gewerbes auf, alles will sie in monographischer Form behandeln. Fünf Bände liegen bis jetzt vor. Sie sind aber verschieden in der Anlage und Durchführung, sie sind reich aber nicht eben geschmackvoll illustriert. Nicht dass die Abbildungen als solche geringwertig wären, nein, aber sie sind etwas schematisch verteilt, liebloser als man es bei Kunstbüchern in unserer Zeit buchkünstlerischer Weisheit und erwachender Bücherfreude erwarten sollte. Der junge Verlag, der mit ungewöhnlich grossem litterarischen Gepäck auf den Büchermarkt getreten ist, wird sich nicht übernehmen, wenn er der Illustration dieser enzyklopädischen Unternehmung in Zukunft etwas mehr Sorgfalt zuwendet. Aber das Missvergnügen über die Schale, in der uns die „Monographien des Kunstgewerbes“ entgegentreten, soll uns die Freude an ihrem Kern, an der Gediegenheit ihres Inhaltes nicht verkümmern!

Der Vortritt gebührt der Studie von Wilhelm Bode über vorderasiatische Knüpfteppiche aus älterer Zeit. Sie bildet in der That die beste und bequemste Einführung in die Teppichkunde, in ein Gebiet, dessen Litteratur so jung und so spärlich ist. Erst seit der grossen

Teppichausstellung, die das wiener Handelsmuseum 1891 veranstaltet hatte, ist die Teppichkunde in wissenschaftliches Fahrwasser gesteuert worden, seitdem erst sind die orientalischen Teppiche zum Gegenstande kühler Forschung gemacht worden. Bode weist in dem ersten Kapitel seiner Studie auf das Unzulängliche der Vorarbeiten, auf die Schwierigkeit der Datierung und Lokalisierung hin. Er versucht dann, gestützt auf die Kenntnis eines ausserordentlich grossen Materials, einige Gruppen, wie die persischen Tierteppiche in Seide und Wolle, stilistisch zu fixieren und ihr Alter, das nicht über das 16. Jahrhundert zurückreicht, zu bestimmen. Die weitaus grössere Gruppe älterer Teppiche mit reinem stilistischen Pflanzendekor oder mit geometrischen Mustern lassen sich bis auf eine ältere Periode zurückführen, wie wohl das einzige datierte Exemplar, der berühmte Teppich, der aus der Grabmoschee der Safidenherrscher in Ardebit stammt und jetzt im Victoria- und Albert-Museum in London bewahrt wird, das Datum 1539 zeigt. In dem Vergleich mit den auf Bildern italienischer, niederländischer und deutscher Künstler dargestellten Teppichen finden diese Untersuchungen eine wesentliche Stütze. Es wird damit einesteils die Unterscheidung älterer Stilformen ermöglicht, andernteils aber die Langlebigkeit alter Typen bis in das 17. Jahrhundert hinein erwiesen. Eine Fülle anregender Gedanken über die Wandelungen und Wanderungen gewisser Ornamentformen, über die Einflüsse Chinas auf Persien und über die koloristische Einwirkung des Orients auf die europäischen Malerschulen, besonders auf die Venedigs, wird der Forschung auf diesem schwierigen und wichtigen Gebiete gewiss zur Förderung gereichen.

Eine vortreffliche Übersicht über die moderne Keramik giebt Richard Borrmann. Klare Begriffsbestimmung und Gliederung der mannigfachen keramischen Produkte, eine genaue Angabe der wichtigsten technischen Merkmale und endlich eine offenherzige, unbefangene Würdigung des ausgesprochen modernen Zuges in der keramischen Arbeit, zeichnet diese übersichtliche Studie aus: Der ostasiatischen Einwirkung ist gebührend Rechnung getragen und es ist dem Verfasser gut gelungen für den besonderen Reiz dieser uns bis vor wenigen Jahren noch wildfremden Kunst Verständnis zu wecken. Den neuen keramischen Versuchen, die sich nach dem Vorgang Frankreichs und Skandinaviens auch in Deutschland bemerkbar gemacht haben, hat Borrmann besondere Aufmerksamkeit gewidmet und die noch vielfach gering geschätzte Bedeutung dieser Versuche in das rechte Licht gesetzt. Bei der Besprechung des modernen Porzellans sind die Erfolge Dänemarks, ist der energische Frontwechsel der Manufaktur von Sèvres offen anerkannt worden und es ist dabei der Hoffnung Raum gegeben, dass auch unsere deutschen Staatsmanufakturen die Lehre, die ihnen die pariser Weltausstellung 1900 gebracht hat, ausnutzen werden. Dem Kenner wie dem Laien wird Borrmanns reich illustrierte Studie gleich willkommen sein.

Was Borrmann in der Behandlung der Keramik gelungen ist, versucht Gustav E. Pazaurek in seiner Studie über moderne Gläser. Pazaurek, der als Direktor des nordböhmischen Gewerbe-Museums in Reichenberg auf einem Beobachtungsposten für die böhmische Glasindustrie sitzt, hat sich in einer Anzahl Studien über das ältere und das moderne Glas als ein Glaskenner erwiesen, auf dessen Urteil geachtet werden muss. Seine gründliche Studie giebt einen weiten Überblick über die mannigfachen Neuheiten der modernen Glasindustrie und mit rührender Nachsicht sucht er auch künstlerisch minderen Bemühungen gerecht zu werden. So begegnen wir in der Illustration einer Menge Erzeugnissen, die eher den Publikumsgeschmack repräsentieren als Richtungen von künstlerischer Tragweite. Offenbar hat die Freude am Komplettsein zu diesen Konzessionen an einen kommerziell entschuldbaren, künstlerisch oder stilistisch anfechtbaren Geschmack verleitet. Aber im Text weiss der Verfasser recht wohl auf Stilwidrigkeiten, Künsteleien hinzuweisen und sie gebührend abzuthun, und wo er Technisches berührt giebt er vortreffliche Auskunft. Den kritischen Abrechnungen mit unbesonnenen Äusserungen in reklamewütigen Fachblättchen hat er unseres Erachtens etwas zu viel Raum gegönnt.

Richard Graul.

❀

Emile Zola, „Malerei", autorisierte Übersetzung. Berlin, Bruno Cassirer, 1903.

Es scheint, als ob in unserm litterarischen Zeitalter, in dem die Menschen das Sehen verlernt haben, der Künstler erst eines schriftstellerischen Vorspanns bedürfte, um in das Land des Ruhmes einzuziehen.

Dies ist der Wert, den Zolas kunsthistorische Aufsätze für die impressionistische Malerei haben. Sie erschliessen zusammen mit seinem Roman „l'Oeuvre" die Zeitstimmung beim Beginn des französischen Impressionismus. Nur hat der Roman eine mehr eigenkünstlerische, rein dichterische Wirkung für sich, während Zolas kunstkritischen Schriften eine mehr historische und persönliche Bedeutung besitzen.

Es sind hier die Aktenstücke für einen Kampf gegeben, der mit unerhörter Heftigkeit einst um die Kunst Manets tobte. Eine Erbitterung und kindische Wut haben die heute so kühl, ruhig, vornehm anmutenden Bilder Manets einst hervorgerufen, die wie alle Ausbrüche und Tumulte der Massenseele unerklärlich und undeutbar erscheinen.

Mit den grellen Mitteln eines Kämpfers, mit der weitschallenden Stimme eines Volksredners tritt nun Zola hier für diese neue Kunst ein. Wie alle Leute, die von etwas Neuem, Zukünftigem erfüllt sind, sagt er immer und immer wieder seine eine Wahrheit.

Was auch heute frisch anmutet, ist die schneidende und kecke Form dieser Artikel, aus denen die ganze Persönlichkeit Zolas, die eines starken Willensmenschen, eines streitlustigen Kämpfers und eines prachtvollen Schriftstellers hervorleuchtet. Ein Meisterwerk des polemischen Stils liegt hier vor; mit virtuoser Erzählerkunst, mit dramatischer Lebhaftigkeit, in einem tollen fortreissenden Tempo, mit einer zitternden Erregtheit sind diese Aufsätze geschrieben.

Der thatsächliche Inhalt dieser Blätter ist unser aller geistiger Besitz geworden. Für die Schilderung von Manets Art und Kunst halten wir uns, was die Feinheit betrifft, lieber an das Buch von Tschudi oder an das Kapitel in Muthers französischer Malerei. Zolas Name wird aber nicht etwa wie der der Goncourts mit Watteau, der Fromentins mit Rubens, der Justis mit Velazquez, mit Manet verbunden sein, sondern wie der Name Diderots mit Greuze oder der Ruskins mit Turner: er hat den Künstler bei der Hand genommen und im Siegeslauf zum Ruhm geführt. P. L.

✱

Henry Thode, Schauen und Glauben. Heidelberg, 1903.

„Der Religion, nicht der Kunst gehört die Zukunft.“ „Wollen wir Religion, so wollen wir Christentum.“ „Was wir suchen, ist die innere Gemeinschaft, die alle äusseren Unterschiede aufhebende Kraft der Liebe.“ Eine Kunst, die nicht der Verwirklichung des Ideals dient, also alle Kunst für die Kunst ist Luxus und Entartung. Gegen diese der Kunst in der Kunst feindliche Stimmung, Schauen und Glauben von Henry Thode, lässt sich nicht streiten. Man kann, wenn man gerade in der bildenden Kunst ein Mittel sieht, alles Irdische, Sinnliche bedeutsam, wertvoll zu machen und alle Sehnsüchtelei und Jenseitsgekehrtheit zu überwinden, entgegengesetzter Hoffnung sein, aber das ist Privatsache. Höchstens lässt sich gegen den Ton dieser Predigt etwas einwenden. Ein Professor auf einer Kanzel oder ein Prophet auf einem akademischen Lehrstuhl sind selten ein erfreulicher Anblick. R. H.

✱

Laienurteil über bildende Kunst bei den Alten. Ein Kapitel zur antiken Aesthetik. Rektoratsrede von Theodor Birt. Marburg, 1903.

Es ist erquickend, wenn man immer nur von den Künstlern gehört hat, was sie mit ihrer Kunst wollen, auch einmal zu erfahren, wie die Laien die Kunst auffassen. Birt führt uns Laienurteile aus dem Altertum von den Anfängen bis zum Verfall vor, ein reiches Material, famos zusammengestellt aus umfassendster Kenntnis und vorgetragen in einem munteren Ton, wie ihn Temperament des Verfassers und die festliche Gelegenheit (Rektoratsrede) erzeugten. Aber in dem Büchlein steckt mehr als Belege für das antike Kunstprincip einer illusionistischen Technik, die an ideale Gegenstände verwandt wurde, mehr als die Erfahrung, dass wie bei uns auf vielen Wegen die Alten zur Kunst kamen, sei es als Andächtige zum Götterbild, sei es als Bewunderer verblüffender Naturwahrheit oder des supra verum des grossen Stiles, oder sei es als ein leicht entzündliches Gemüt, dem die Gestalten im Bilde lebendig werden. Und für Birt hat jeder von diesen recht.

Das Büchlein enthält zugleich eine Geschichte des antiken Stiles und des Geschmackes in der antiken Kunst. Es giebt zu denken, umsomehr als der Verfasser selbst mit theoretischen Konsequenzen zurückhällt, bis auf das eine Urteil, in gewisser Weise das Facit dieser Schrift: „Wir bemerken, dass jemehr die Kunst selbst sinkt und den grossen und weiten Stil verliert, desto weiter im Publikum die Kunstliebe sich verbreitet oder umgekehrt, dass je mehr die Kunstkenntnis zur Modesache wird, umso schwächer weil gefallsüchtiger die Darbietungen der Kunst ausfallen.“ Als Belege dafür drei Abschnitte antiker Kunst und antiken Kunsturteils. In der Verfallzeit wird immer mehr von Kunst gesprochen und dazu kommt ein Zweites, das Lebensgefühl einer geschwächten überfeinerten Gesellschaft, die für wirkliche Gefühle und reale Lebensbeziehungen keine Kraft mehr hat und in der Kunst einen Ersatz dafür sucht. Die Kunst, selbst dem Leben entfremdet, verschlingt alle Interessen. Die Kunst wird in dieser Zeit für die Vornehmen und Gebildeten ein Trost in den Wirrnissen des Lebens.

Im letzten Abschnitt zeigt der Verfasser, dass die Kunst die Menschen der Religion stets entfremdet hat. Die Kunst wird der Ersatz für Ideale. R. H.

✱

Robert Saitschick, Menschen und Kunst der italienischen Renaissance. Berlin. Ernst Hofmann & Co. 1903.

„In diesem Buche wollte der Verfasser Menschen und Kunst einer bedeutsamen Zeit psychologisch darstellen.“ „Alles, was auf das Unwesentliche und Vergängliche in der menschlichen Natur Bezug hat, entschwindet dabei unwillkürlich dem forschenden und betrachtenden Auge.“ Damit ist aber auch alles Interessante, Intime und Unmittelbare fortgefallen und nur oberflächliche Allgemeinheiten blieben zurück. Wie konnte der Verfasser solche Plattheiten schreiben wie: „Die Philosophie Platos und des Stoizismus des späteren Römertums mussten die gediegeneren Geister unter den Humanisten, die sich angelegen sein liessen, über die tieferen Probleme des Lebens nachzudenken, besonders stark anregen und beeinflussen“? R. H.

ZWEITER JAHRGANG, VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. DEZEMBER, AUSGABE ANFANG JANUAR NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG.



Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

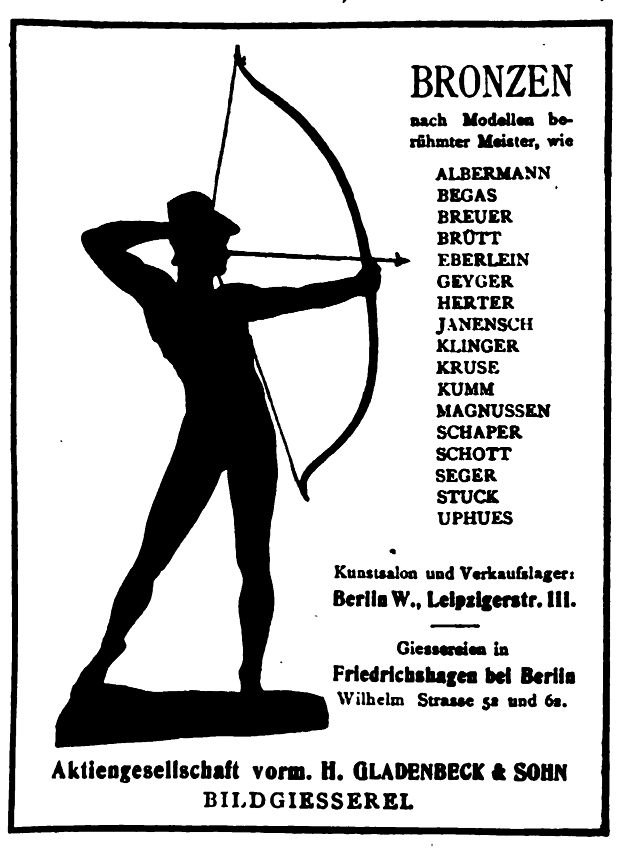
VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT V

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN







PERSISCHER SEIDENSAMMET, 15. JAHRHUNDERT



PERSISCH-ISLAMISCHE KUNST

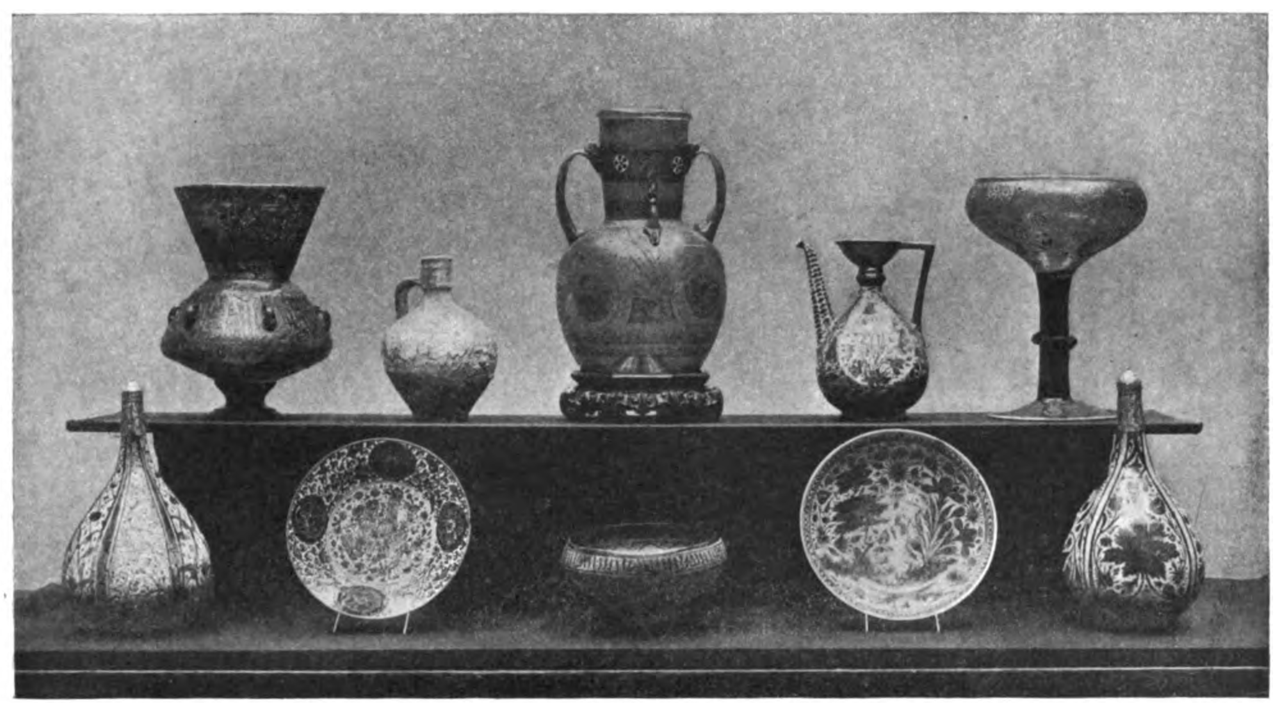
VON

FRIEDRICH SARRE

„Exposition des Arts Musulmans", so nannte sich eine Ausstellung, die während der Monate Mai und Juni dieses Jahres die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde in Paris auf sich zog. Diese Leihausstellung ging von der Union Centrale des Arts Décoratifs aus, die hierfür einige Säle in ihrem neuen Heim im Pavillon de Marsan des Louvre zur Verfügung gestellt hatte. Da bekanntlich einen bedeutenden Teil dieser Sammlung, die jahrelang heimatlos gewesen war, die prachtvollen orientalischen Kunstgegenstände jeder Art der ehemaligen Sammlung Albert Goupil bilden, und die Aufstellung dieser Kunstschätze bereits beendigt war, so ergaben letztere eine glückliche Ergänzung der geliehenen Schätze, und es war für kurze Zeit das Schönste vereinigt, was die muhammedanische Kunstübung hervorgebracht hat.

Es ist nicht das erste Mal, dass man den Versuch gemacht hat, orientalische Kunstwerke in Sonderausstellungen vorzuführen. In Paris gab es schon in den Jahren 1878 und 1893 zwei wenig bedeutende Vorführungen dieser Art. Der Burlington Fine Arts Club hat im Jahre 1885 in London eine grössere orientalische Ausstellung veranstaltet, der fünf Jahre später in Wien die imposante Teppichausstellung folgte. Wiederum das ganze Gebiet der muhammedanischen Kunstübung umfassten zwei kleinere Ausstellungen, 1897 gelegentlich der stockholmer Kunst- und Industrieausstellung die Vorführung der F. R. Martin'schen Sammlung, und im Frühjahr 1899 eine im Kgl. Kunstgewerbemuseum in Berlin von dem Verfasser dieser Zeilen veranstaltete Sonderausstellung, die die Ergebnisse seiner Reisen in Kleinasien und Persien, sowie Aufnahmen und Erwerbungen von Kunstgegenständen umfasste. Die diesjährige Pariser Ausstellung übertraf diese früheren Veranstaltungen bei weitem und zeigte, ein wie bedeutender

* Die Abbildungen geben persische Kunst-Gegenstände aus der Sammlung des Verfassers wieder. Die beiden Architektur-Bilder und das Fliesengemälde auf S. 172 sind dem im Erscheinen begriffenen Werke: „F. Sarre, Denkmäler Persischer Baukunst (Berlin, Ernst Wasmuth)" entnommen.



SYRISCHE EMAILLIERTE GLÄSER DES 13.—14. JAHRH., PERSISCHE LÜSTERGEFÄSSE DES 16.—17. JAHRH.

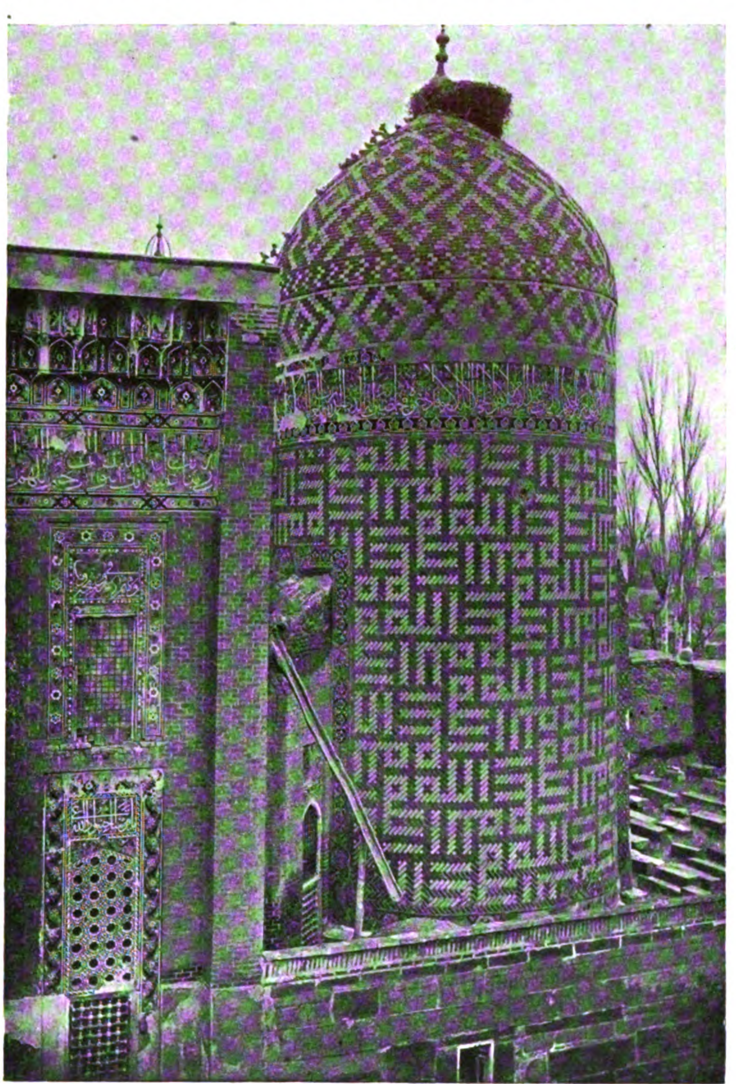
Bestand an Kunstschätzen dieses Gebietes im pariser Privatbesitz und bei einigen dortigen Händlern vorhanden ist. Das Ausland war nur durch ein hervorragendes Stück aus dem Besitz des Herzogs von Arenberg in Brüssel und durch mehrere Gegenstände aus der Sammlung des Verfassers vertreten.

Der Besuch der Ausstellung war kein allzu reger; aber hoffentlich hat dieses mit Sachkenntnis, Geschmack und Mühe von Kunstkennern wie G. Migeon, L. Metman und R. Koechlin veranstaltete Unternehmen dazu beigetragen, das Interesse und Verständnis für dieses verhältnismässig wenig bekannte Kunstgebiet auch in weiteren Kreisen zu wecken und zu vermehren. Der Forscher auf dem Gebiete der orientalischen Kunst darf mit den wissenschaftlichen Ergebnissen in hohem Masse zufrieden sein und weiss vor allem auch den Sprachforschern Dank, die durch Entzifferung der Inschriften feste Anhaltspunkte für die Datierung und Klassifizierung gegeben haben.

Es ist zu verwundern, wie wenig im allgemeinen die Kunst des muhammedanischen Orients bekannt ist, und dass das Verständnis für ihre Eigenart nicht der wachsenden Kenntnis des Landes selbst Schritt gehalten hat. *Eine* Erklärung hierfür mag darin zu suchen sein, dass die Forscher, die archäologische oder geographische Interessen auch in den weiteren Orient geführt haben, den Denkmälern der muhammedanischen Zeit meist gar kein oder nur geringes Interesse entgegengebracht und sie auf Kosten früherer Kulturperioden vernachlässigt haben. Hierzu kommt, dass die grossen Bazare in den Fremdenstädten des Orients durchschnittlich billige, für das Ausland gefertigte, moderne, aber oft als alt ausgegebene Waren enthalten, nach deren Kunstwert man die frühere einheimische Kunstindustrie nicht bemessen darf. Dieses Bric-à-brac ist teilweise auch schuld daran, vielen die Freude an der orientalischen Kunst überhaupt verdorben und sie auch bei verständigen Leuten in Misskredit gebracht zu haben. Man denkt nicht mehr daran, dass aus dem muhammedanischen Orient das mittelalterliche Europa Luxusgegenstände und Kostbarkeiten bezog, dass das Morgenland lange Zeit als die Heimat jedes feineren Lebensgenusses und höherer wissenschaftlicher und künstlerischer Thätigkeit galt, dass die aus dem Orient stammenden Seidenstoffe und Teppiche die dekorative Formenwelt des Abendlandes teilweise bestimmt, und auf die koloristische Entwickelung der italienischen Malerei zur Renaissancezeit von bedeutendem Einfluss gewesen sind.

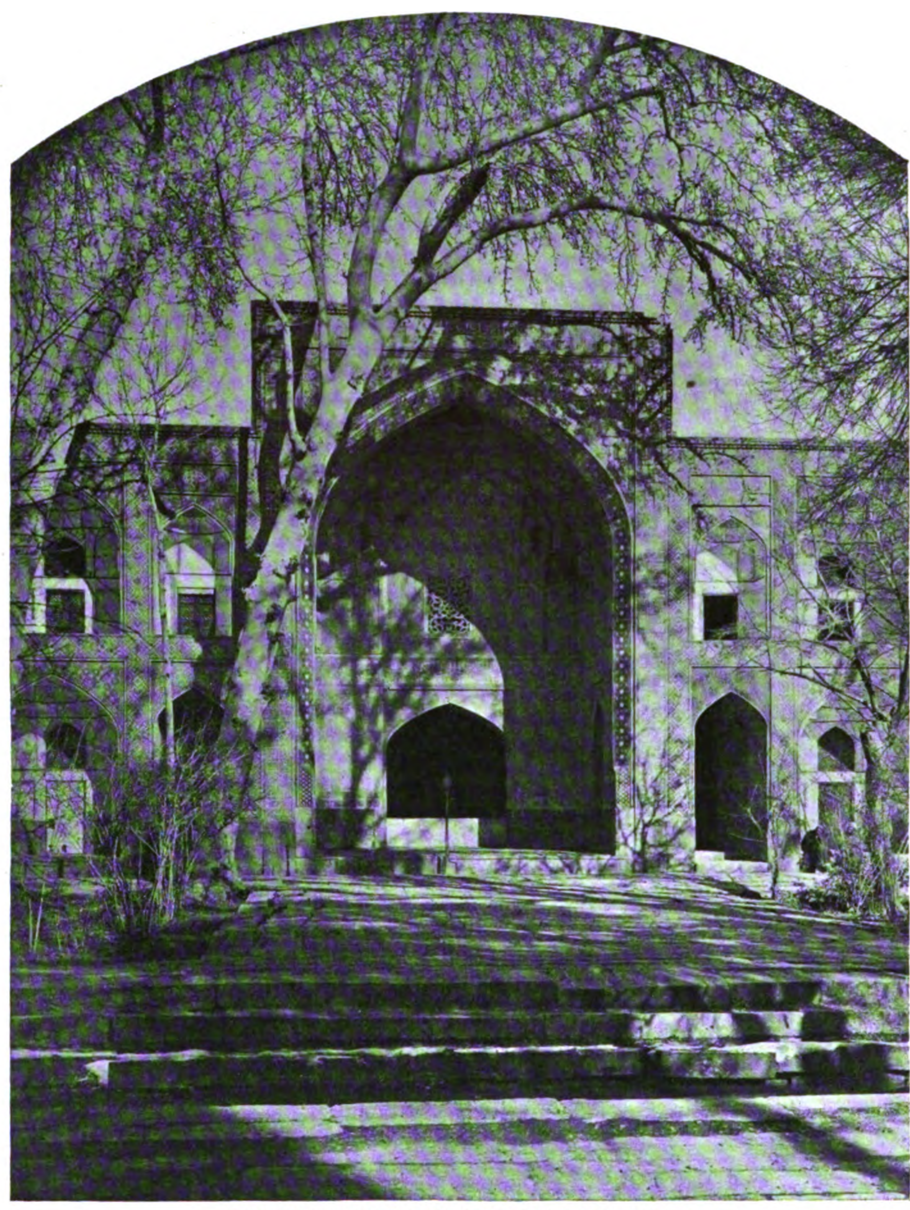
Die mittelalterlichen persischen Lüster-Fayencen und silbertauschierten Bronzen, die emaillierten syrischen Glasgefässe, die persischen Miniaturen und Teppiche des 16. und 17. Jahrhunderts, alles

das, was der Kenner unter muhammedanischer Kunst versteht, ist freilich nicht in den Orientbazaren zu haben. Auch der Orientale kennt schon längst ihren Wert auf dem europäischen Kunstmarkt; die immer seltener zu Tage kommenden Stücke gelangen über Paris und London in den Besitz der Museen und Sammler, und nur dem, der abseits der Heerstrasse Vorderasien und Persien bereist, ist es noch hie und da möglich, etwas wirklich Gutes zu finden und zu erwerben. Worin liegt nun aber die Bedeutung der islamischen Kunsterzeugnisse? Welche Stellung nimmt der Islam innerhalb der allgemeinen Kunstgeschichte ein, wie hat sich seine Kunst entwickelt, und wo sind ihre Berührungspunkte mit der Kunstübung, die vor dem Islam in den von ihm unterworfenen Gebieten herrschte? Man ist gegenwärtig damit beschäftigt, diesen Fragen näher zu treten und sie zu beantworten, ohne bisher zu abschliessenden Resultaten gekommen zu sein. Es fehlt vor allem an einer ausreichenden Denkmälerkenntnis —; auf diesem Gebiete gilt es vorerst zu arbeiten, um ein sicheres Fundament für die Forschung zu gewinnen.



GRABMOSCHEE DES SCHECH SAFI IN ARDEBIL

Hier mag kurz darauf hingewiesen werden, dass den Arabern als Naturvolk keine irgendwie künstlerische Befähigung eigen war. Als es galt, dem neuen Glauben prächtige Moscheen zu errichten und sie künstlerisch auszuschmücken, da mussten sich die Kalifen die ausführenden Architekten und Künstler vom byzantinischen Kaiser erbitten. Der grosse Schatz an künstlerischem Können, den jahrhundertelange Tradition in den unterworfenen Kulturländern aufgehäuft hatte, ging trotzdem nicht verloren. Auf der von babylonisch-assyrischen Traditionen abhängigen persisch-sassanidischen Kunst einerseits und andererseits auf der schon vielfach orientalisierten spät-antiken Kunst ist die islamische Formenwelt erstanden, und hat trotz mannigfacher Uebereinstimmung eine nach den verschiedenen Kulturkreisen getrenntlaufende Entwickelung genommen. Der wichtigste Kunstzweig ist der persische. Er beschränkt sich nicht auf das iranische Hochland, sondern umfasst im Osten noch Teile von Zentralasien und Indien, im Westen Mesopotamien, Syrien und zum Teil Kleinasien. Malerei und Skulptur spielen in der islamischen Kunst bei der bekannten Scheu des Muslim vor der Darstellung lebender Wesen eine geringe Rolle, wenn erstere auch speziell auf persischem Boden niemals ganz untergegangen, ja in der Miniaturmalerei zu hoher Blüte gelangt ist. Vor allem gilt es jedoch, die Denkmäler der Architektur und der Kleinkünste, die Keramik und Bronzetechnik, die Teppichknüpferei und Textilkunst zu betrachten, wenn man einen Begriff von dem bekommen will, was der persisch-muhammedanische Orient im Mittelalter, ja bis zu der Zeit geleistet hat, wo der Bedarf des Abendlandes, wo der Ungeschmack und die Maschinen



HOF DER MEDRESSE MADER-I-SCHAH IN ISFAHAN

Europas die alten Techniken, Muster und Formen verdorben und umgestaltet haben. Derselbe Prozess, der sich in Ostasien, in Japan und China, abspielt und auch dort so verderblich gewirkt hat.

In der persisch-muhammedanischen *Architektur*, bei den Moscheen und Medressen (religiösen Schulen) mit ihren hohen Eingangsportalen und Nischen, ihren kuppelgedeckten Gebetsräumen, ist der ausgebildete Gewölbebau der Sassaniden als Vorbild zu erkennen. Bei der Ausschmückung dieser Backsteinarchitektur sehen wir ein Zurückgreifen auf noch frühere, babylonische, assyrische, altpersische Dekorationsprinzipien, auf die Vorliebe, die Wände durch Flächenmuster aus farbig glasierten Ziegeln zu beleben. Anfangs treten die Glasuren nur einfarbig (türkisblau) und sparsam auf, bis bei dem Fortschreiten des technischen Könnens, der wachsenden Freude an malerischen Wirkungen sich die Aussen- und Innenwände mit einem vielfarbigen und leuchtenden Fliesenmosaik bedecken, deren Höhepunkte in zeichnerischer und dekorativer Wirkung die seldschukischen Bauten aus der Mitte des 13. Jahrhunderts in Konia in Kleinasien, und später die Blaue Moschee in Tebris im nordwestlichen Persien (1435) und die Timurbauten von Samarkand in Zentralasien (um 1400) bezeichnen.



LÜSTRIERTES FAYENCEGEFÄSS AUS RHAGES, 13. JAHRH.

Hier kommt in den teppich- oder bordenartig abgeschlossenen Kompositionen der ganze Reichtum der persisch-islamischen Ornamentik mit ihren geometrischen Kompositionen, dem verschlungenen Arabesken- und Rankenwerk, den stilisierten Blumen und Blütenranken zur Geltung; sie verbinden sich mit den wirkungsvollen monumentalen arabischen Schriftzeichen und bilden Muster, die sich in hellblauer, weisser, gelber Farbe von leuchtendem dunkelblauem Grunde abheben und von unerreicht prächtiger und zu gleicher Zeit harmonischer Wirkung sind. Noch bis in das 18. Jahrhundert hinein hat sich die Technik des Fayencemosaiks in Persien erhalten.

Die Abbildung auf S. 169 giebt einen Teil der Grabmoschee des Schech Safi in Ardebil im nordwestlichen Persien wieder. Diese Grabstätte des Ahnherrn der Safiden-Dynastie (1502—1736) ist eins der prächtigsten Beispiele des keramischen Dekorations-Stiles in seiner Blütezeit. Die zweigeschossige Fassade des Gebetsraumes zeigt in den Fensterumrahmungen und in einem kräftigen Stalaktitengesims einen leuchtenden, in Fayencemosaik hergestellten Schmuck, während das daneben liegende turmartige Grabmal des Heiligen selbst von einem Muster aus hellblau glasierten Ziegeln bedeckt ist, die auf dem roten Ziegelgrunde den Namen Allah in kufischen Buchstaben wiedergeben.

Ein zweites Beispiel der persischen Architektur (Seite 170) zeigt die Medresse Mader-i-Schah in Isfahan, im Jahre 1710 von Schah Hussein errichtet. Wir sehen eine der Seiten des quadratischen Hofes mit seinen zweigeschossigen Arkaden und dem hohen Spitzbogenportal in der Mitte. Hier besteht der farbige Fayenceschmuck nicht mehr aus Mosaik, sondern aus den leichter herstellbaren quadratischen Fliesen.

Schon früher hatte die persische Architektur, aber nur für die Innenräume, Wandfliesen verwendet. Es sind dies die kostbaren ***in Goldlüster bemalten*** kreuz- und sternförmigen ***Fliesen***, die aneinandergereiht sockelartig viele der persischen Moscheen des 13. und 14. Jahrhunderts schmückten, während der Mihrab (die Gebetsnische) gleichfalls aus lüstrierten Fliesen zusammengesetzt war, konzentrische Inschriftborten mit einer kleinen Nische in der Mitte bildend. Jede Kreuz- oder Sternfliese zeigt ein Bild für sich, stilisierte Ranken- oder Arabeskenornamente oder im lüstrierten Grunde ausgesparte figürliche und Tierdarstellungen, deren Zeichnung sich, abgesehen von dem koloristischen Reiz des mehr oder minder tiefen Goldtones, durch einen impressionistischen Zug und charakteristische Auffassung auszeichnet. Schon aus dem 10. Jahrhundert sollen die Lüsterfliesen stammen, die die Gebetsnische der grossen Moschee von Kairuan (in Nordafrika) schmücken und hierher aus Bagdad gebracht worden sind.

Diese kostbaren Wanddekorationen der persischen mittelalterlichen Moscheen haben sich nur noch in den seltensten Fällen an Ort und Stelle erhalten; meist sind sie von der Priesterschaft ausgebrochen und nach Europa verkauft worden, wo man sie in den Museen und Privatsammlungen besser wie in Persien studieren kann. (Vgl. Abbildung auf S. 180).

FLIESENGEMÄLDE
ISFAHAN, UM 1600

Aber nicht nur auf Fliesen, sondern auch auf Gefässe erstreckt sich die mittelalterliche Technik der Lüstrierung. Bruchstücke von ***Lüstergefässen*** sind vor allem in drei orientalischen Ruinenstätten gefunden worden: in Rhages (zerstört 1221) in Persien, in Rakka am Euphrat und in Fostat (zerstört 1168) auf der Stelle des heutigen Kairo. Die Forschung beschäftigt sich eingehend damit, dem Ursprung der Lüstertechnik nachzugehen, und es scheint, dass Mesopotamien mit seinen altorientalischen keramischen Ueberlieferungen als Heimat, und hier das erwähnte Rakka als eine der ältesten Fabriken muhammedanischer Zeit anzusehen ist. Von hier gelangte die Technik nach Osten, nach



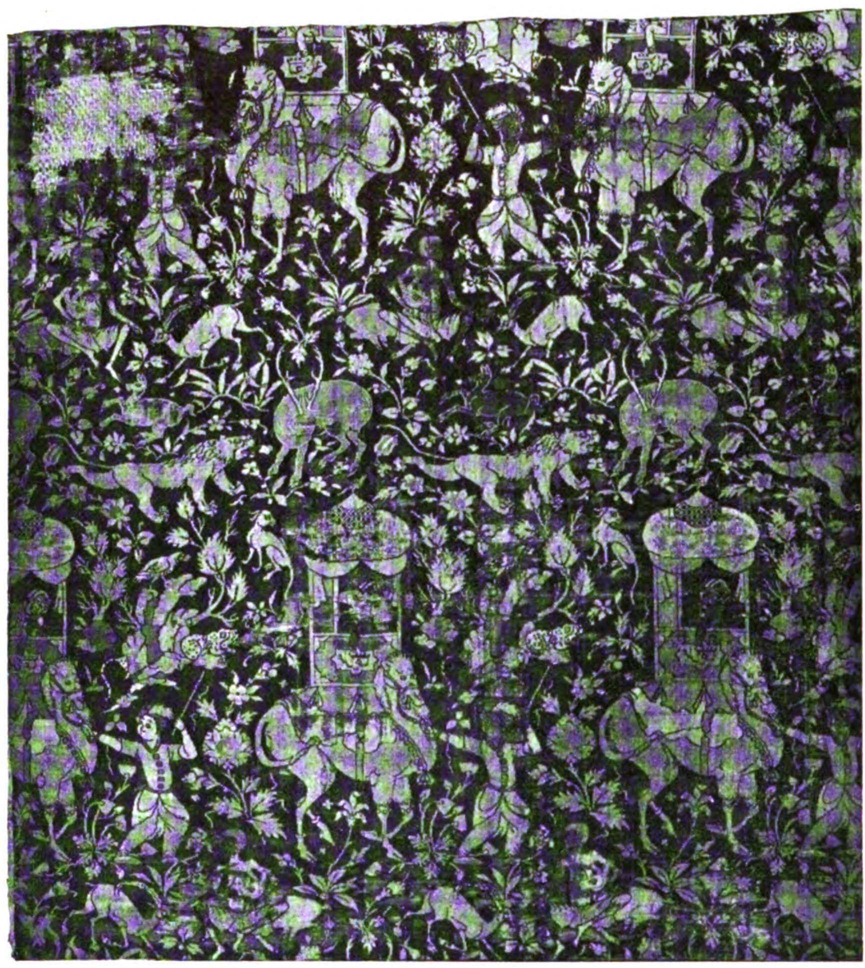
PERSISCHE METALLKANNE, MIT SILBER TAUSCHIERT, 13. JAHRH.

Persien, und nach Westen, über Aegypten (Fostat) nach Nordafrika und Spanien (Malaga), das wiederum den italienischen Majolikafabriken (Deruta, Gubbio) das Geheimnis der Lüstrierung vermittelt hat. Intakte mittelalterliche Lüstergefässe gehören zu den grössten Seltenheiten und werden von Sammlern hoch geschätzt. Neben dem Goldlüster verleiht diesen Stücken die durch den Aufenthalt im Erdboden erzeugte Irisation einen ganz besonderen Reiz. Zu den kostbarsten und am meisten bewunderten Keramiken der pariser Ausstellung gehörten zwei wahrscheinlich aus Rakka stammende Vasen

aus dem Besitze der Comtesse de Béarn und des M. Raymond Koechlin; von blauem Grunde heben sich dunkele, monumental stilisierte arabische Schriftzüge ab. Form und Farbe sind von überraschender Einfachheit und Schönheit. Die aus Rhages stammenden Gefässe zeigen ähnliche Dekoration wie die erwähnten persischen Lüsterfliesen, vor allem impressionistisch behandelte Menschen- und Tierfiguren. Intakte Stücke sind auch hier von grosser Seltenheit. Die Vase auf S. 173 stammt aus den Schutthügeln von Rhages bei Teheran. Bei diesem wahrscheinlich der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts angehörenden Stück ist abgesehen von der in gelblichem Goldlüster ausgeführten impressionistischen Zeichnung vor allem auch die Form interessant. Sie findet sich in der späteren spanisch-maurischen und italienischen Keramik wieder, in den Albarelli genannten Gefässen.

Aus Syrien stammt eine Reihe von keramischen Erzeugnissen des Mittelalters, die sich nicht unwesentlich von einander unterscheiden und verschiedenen Fabrikationsorten zugeschrieben werden müssen. So lieferte Damaskus im 13.—14. Jahrhundert eine Ware mit glänzend blauer Bemalung als Grund für die in grünlichem Lüster aufgetragenen Dekorationen.

Nach jahrhundertelanger Zerrissenheit und Ohnmacht gelangte Persien im 16. und 17. Jahrhundert unter der Dynastie der Safiden noch einmal zur Einheit und für kurze Zeit zu politischer Macht. Mit dieser äusseren Glanzzeit ist eine künstlerische Renaissance verbunden, die ihren markantesten Ausdruck in den Prachtbauten von Isfahan gefunden hat. Auch hier kommt, wie schon erwähnt, der keramische Dekorationsschmuck zu reicher Verwendung, in den über der Glasur in Emailfarben gemalten Fliesen. Neben den ornamentalen und Blumenmustern sind figürliche Darstellungen, grosse



PERSISCHER SEIDENBROKAT, 16. JAHRH.

figurenreiche Gemäldekompositionen von besonderem Interesse; sie finden sich sockelartig in den Gartenpavillons des grossen Perserfürsten Abbas I. in Isfahan und stellen meist in hellen Farben auf weissem Grunde Vorgänge aus dem Haremsleben dar. Wie ein auf Seite 172 abgebildetes Bruchstück zeigt, erinnern die Figuren mit ihrer gezierten Grazie an präraffaëlitische Gestalten und zu gleicher Zeit im Gesichtstypus und in den Gewandmustern an ostasiatische Kunst, was sich aus den nahen Beziehungen Persiens zu China und vor allem durch die Einfuhr chinesischen Porzellans leicht erklärt. Abbas I. stellte in Ardebil in Verbindung mit der schon erwähnten berühmten Grabmoschee seines Ahnherrn, des Schech Safi, einen Kuppelraum her, dessen Wände zur Aufnahme noch heut dort vorhandener chinesischer Porzellangefässe hergerichtet wurden, das erste, später bei europäischen Fürsten so beliebte Porzellankabinett. Die in einer dem Porzellan ähnlichen, doch kein Kaolin enthaltenen Masse hergestellten persischen Blaufayencen des 16. bis 18. Jahrhunderts sind, wie in Europa die Delfter Ware, Nachahmungen chinesischer Porzellane, sowohl hinsichtlich der Farbe wie der Dekoration. Auch die Technik der Lüsterbemalung wurde zur Glanzzeit der Safidendynastie



PERSISCHER KNÜPFTEPPICH, MITTE 17. JAHRH.



FALKENJAGD, PERSISCHE ZEICHNUNG, I. HÄLFTE 17. JAHRH.

noch einmal, zwar nicht mehr bei Fliesen, neu belebt.

Es sind Schalen, Kannen, aber auch bauchige Weinflaschen mit langem Hals, die die trinkfrohen Perser der Safidenzeit in Lüsterfarben bemalten, und von denen einige Beispiele auf S. 168 wiedergegeben sind.

In diesen späteren persischen, teils in Blau, teils in Goldlüster gemalten Vasen und Gefässen mischen sich in glücklicher Harmonie reinpersische und ostasiatische Ornamente und figürliche Darstellungen. Reines Blumenmuster zeigt die sogenannte Rhodosfayence des 15. bis 16. Jahrhunderts. Die auf weissem Grunde mit den drei typischen Blumen Nelke, Tulpe und Hyazinthe dekorierten Gefässe und Wandfliesen, die den türkischen Bauten von Kleinasien und Konstantinopel eigentümlich sind, mögen als wohl von Persien abhängige, aber speziell auf türkischem Boden erstandene Kunsterzeugnisse hier nur kurz erwähnt werden.

Den goldschillernden Lüsterfayencen des persischen Mittelalters stehen an koloristischem Reiz die gleichzeitigen *silber- und goldtauschierten Bronzen* nicht nach, ja sie übertreffen die ersteren in der Kompliziertheit des technischen Verfahrens, das zur Anwendung kam, um die dünnen Edelmetallplättchen auf den Geräten zu fixieren. Die Innenzeichnung wurde dann erst später eingraviert, und oft der Grund mit einer schwarzen Masse ausgefüllt, um die Zeichnung deutlicher hervortreten zu lassen. Meist hat sich an den tauschierten Stellen im Laufe der Zeit, durch den Gebrauch und das Putzen des Metalls, der Silberbeschlag gelöst; aber auch ohne ihn vermögen wir die Dekoration im ausgesparten Grunde noch zu erkennen. Abgesehen von ornamentalen und Inschriftborten zeigen diese Leuchter, Kannen, Vasen, Becher und Schalen figurale Darstellungen, die uns mitten in das Leben an den muhammedanischen Fürstenhöfen des Mittelalters versetzen. Wir sehen in Medaillons und Friesen den Sultan auf dem Thron, umgeben von seinen höchsten Beamten, oder beim Gelage, während vor ihm Musikanten und Tänzerinnen ihre Künste zeigen, oder er ist im Kampf, beim Turnier oder bei der mit Falken und Geparden ausgeübten Jagd dargestellt. Daneben finden sich besonders häufig, an die Bedeutung der Astrologie im mittelalterlichen Orient gemahnend, Darstellungen des Zodiakus. Aus den Segenssprüchen auf einen bestimmten Fürsten, aus der Beifügung von Künstlernamen und der Angabe ihrer Herkunft ist es möglich geworden, bestimmte Werkstätten dieser Bronzetechnik und

ihr eigentümliche technische und künstlerische Verschiedenheiten zu fixieren. Die bisherige Forschung hat wiederum Mesopotamien und speziell Mossul als hauptsächlichsten Fabrikationsort im 13. und 14. Jahrhundert erkannt. Von hier ist dann die Technik nach Persien, Syrien, Aegypten, Yemen gewandert; im 16. Jahrhundert gelangte sie durch orientalische Arbeiter auch nach Venedig und hat dort lange Zeit als Azziministenarbeit eine eigene Blüte erlebt. Die frühesten Mossulbronzen zeigen nur sparsame Verwendung von Silber, daneben auch Rotkupfereinlagen und getriebene plastische Reliefverzierungen, meist Tierfiguren (Abbildung S. 173); während später, vor allem bei den ägyptischen Arbeiten der Mamlukenzeit, die Silbertauschierung oft die ganze Metalloberfläche bedeckt. Im 16. Jahrhundert scheint die Technik der Tauschierung im Orient verloren gegangen zu sein; man beschränkte sich fortan darauf, das Metall zu gravieren und durch Aetzen eine Musterung hervorzurufen. Bis in die Gegenwart hinein werden auf diese Weise in Persien und vor allem in Transkaspien hübsche Arbeiten hergestellt.



PERSISCHE TUSCHZEICHNUNG, DATIERT JUNI 1643.

Wohl das Kostbarste und Reizvollste, was die ostislamische Kunst hervorgebracht hat, sind die *vergoldeten und emaillierten Glasgefässe* (Abbildungen S. 168). Bei dem der Zerstörung mehr wie jedes andere ausgesetzten Material ist es nicht zu verwundern, dass sich von diesen Gläsern nur eine geringe Anzahl bis in die Gegenwart hinein erhalten hat. Das Material ist nicht rein weiss, sondern grünlich und mit Luftblasen durchsetzt; technisch ist zu bemerken, dass man die Stücke zuerst vergoldet und dann zum Teil auf dem Goldgrunde die Emailfarben aufgetragen hat. Bei den älteren, noch dem 13. Jahrhundert angehörenden Arbeiten tritt die Emaillierung der Vergoldung gegenüber in den Hintergrund. Die Fabrikation dieser goldemaillierten Gläser scheint in Syrien, das ja schon im Altertum wegen seiner Gläser berühmt war, vielleicht auch in Persien geblüht zu haben. Man verfertigte in den auch für die gleichzeitigen Metallarbeiten charakteristischen Formen Flaschen, Schalen, Vasen, Pokale und vor allem Moscheelampen, die besonders im 14. und 15. Jahrhundert für die Moscheen von Kairo geliefert wurden und sich verhältnismässig in grosser Anzahl erhalten haben. Bei letzteren besteht die Dekoration in der typischen Einteilung der Oberfläche in horizontale Streifen, die Schriftfriese oder ornamentale Borten bilden und hie und da durch Medaillons mit Wappen oder figürlichen Darstellungen unterbrochen werden. Zwischen den drei mittelalterlichen Techniken des islamischen Orients, den goldemaillierten Gläsern, den silber- und goldtauschierten Metallgeräten und den goldlüstrierten Fayencen besteht ein unverkennbarer Zusammenhang. Der Höhepunkt aller drei Techniken fällt in die gleiche Zeit, in das 13. bis 14. Jahrhundert, und sie scheinen aus dem Bedürfnis hervorgegangen zu sein, für die durch den Koran verbotenen Geräte aus reinem Edelmetall einen Ersatz zu schaffen.

Schon vor der muhammedanischen Epoche bestand der hauptsächlichste Exportartikel des Orients in feinen *Stoffen, Geweben und Teppichen*. Das Sassanidenreich verdankt nicht zum geringsten Teil seine Machtstellung dem in seiner Hand liegenden ostasiatischen Seidenhandel. In ihrer Manufaktur von Ktesiphon stellten die sassanidischen Fürsten reich gemusterte Seidenstoffe her, wie sie die von dem Verfasser für das Berliner Kunstgewerbemuseum aufgenommenen Reliefs von Tagh-i-Bostan im westlichen Persien zeigen. Hier ist der König Chosro II. (591 bis 628) und sein Hof in reich gemusterter Tracht dargestellt. Die in den Reliefs genau zum Ausdrucke gekommenen Stoffmuster ermöglichen es, eine Gruppe bisher nicht fest bestimmter Seidenstoffe als sassanidisch zu fixieren. Auf diesen Grundlagen entwickelte sich dann zu muhammedanischer Zeit die Fabrikation von Geweben weiter und erreichte ihren Höhe-

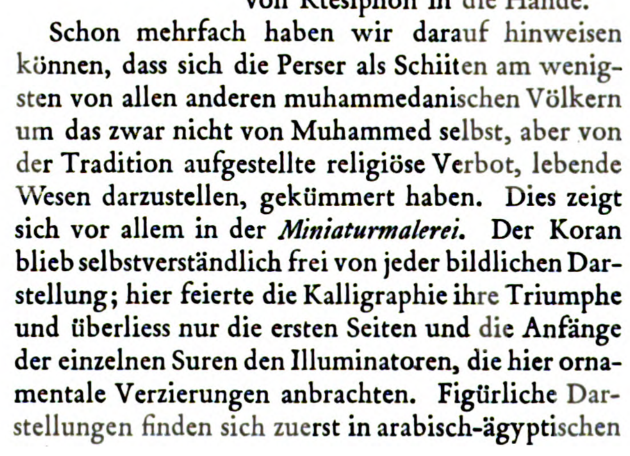
punkt in den persischen und türkischen *Sammet- und Brokatstoffen* des 15. bis 17. Jahrhunderts, die durch ihren Export nach Europa hauptsächlich die Farbenpracht des Orients den Italienern und ihrer Malerei vermittelten und dann auch in den Manufakturen von Venedig und Genua nachgeahmt wurden.

Die in Persien entstandenen Stoffe unterscheiden sich von den gleichzeitigen vorderasiatischen rein äusserlich dadurch, dass neben den reizvollen ornamentalen und Blumenmustern auch figürliche Darstellungen vorkommen. Und gerade diese figürlichen Sammet- und Seidenbrokate der Safidenzeit, deren Muster an die der gleichzeitigen Fliesen erinnern, sind von ganz besonderer Schönheit in der Zeichnung und Komposition. Der auf S. 174 abgebildete braun-gelbe Seidenstoff giebt eine in der persischen Kunst häufig vorkommende Szene aus dem Märchen von Medschnun und Laila wieder. Laila auf der Suche nach ihrem Geliebten findet ihn in der Einöde wieder, wo er von Kummer abgezehrt unter den wilden Tieren haust. An assyrische Kunst, deren Traditionen auch noch in dieser späten persischen Kunst lebendig sind, erinnert die Gestalt eines schleichenden Löwen in ihrer Naturwahrheit und momentanen Auffassung. Interessant ist dieser Stoff auch aus dem Grunde, weil er die Marke des Verfertigers „Ghijath“ trägt.



PERSISCHE ZEICHNUNG, I. HÄLFTE 17. JAHRH.

Ihren Höhepunkt erreichte die Teppichmanufaktur gleichfalls zur Zeit der Safiden in Persien. Die ausserordentlich feine, in Seide oder Wolle zum Teil mit Gold- und Silberfäden ausgeführte Knüpfung ermöglichte es, die Muster in grösster Feinheit, der Malerei vergleichbar, wiederzugeben. Man kann unter den persischen Teppichen der Blütezeit, des 16. und 17. Jahrhunderts, drei verschiedene Gattungen unterscheiden, die Tierteppiche mit der Darstellung von Jagden oder sich untereinander bekämpfenden Tieren, dann die mit den gleichzeitigen Fayencemosaikfeldern übereinstimmenden Muster mit ihren Arabesken, Palmetten und stilisierten Blumenranken, und endlich die Teppiche mit mehr oder weniger naturalistisch behandelten Blumen und Pflanzen, die meist in rautenförmigen Feldern angeordnet sind. Die gleichzeitigen und späteren türkischen, in Kleinasien und Syrien entstandenen Teppiche zeigen ihrerseits auch wiederum in dem Vorkommen der charakteristischen Blumen, Tulpe, Nelke und Hyazinthe, eine Uebereinstimmung mit der in ihrem Herstellungsgebiet üblichen Keramik, mit den Mustern der Wandbekleidungen und der sogenannten Rhodosfayencen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts tritt hier wie dort der Verfall ein, in technisch gröberer Knüpfung, in der Verflachung und Verkümmerung der Formen und Muster und in dem Mangel an Farbenempfindung. Einen Beweis dafür, dass sich die alten Muster dennoch durch Jahrhunderte, ja Jahrtausende im Orient erhalten haben, geben die sogenannten Gartenteppiche, von denen einige wenige dem 16. bis 18. Jahrhundert angehörende Exemplare bekannt sind. Hier ist eine typische persische Gartenanlage dargestellt, mit gradlinigen Kanälen, in denen Wasservögel schwimmen, und mit Blumenbeeten und Baumbeständen am Ufer. Ein gleich gemusterter, kostbarer Teppich fiel den Arabern, wie ihre alten Historiker melden, im Jahre 635 n. Chr. bei der Eroberung von Ktesiphon in die Hände.



Schon mehrfach haben wir darauf hinweisen können, dass sich die Perser als Schiiten am wenigsten von allen anderen muhammedanischen Völkern um das zwar nicht von Muhammed selbst, aber von der Tradition aufgestellte religiöse Verbot, lebende Wesen darzustellen, gekümmert haben. Dies zeigt sich vor allem in der *Miniaturmalerei*. Der Koran blieb selbstverständlich frei von jeder bildlichen Darstellung; hier feierte die Kalligraphie ihre Triumphe und überliess nur die ersten Seiten und die Anfänge der einzelnen Suren den Illuminatoren, die hier ornamentale Verzierungen anbrachten. Figürliche Darstellungen finden sich zuerst in arabisch-ägyptischen

Büchern des 13. Jahrhunderts und werden dann, auch in Persien, im Laufe des 14. bis zum 16. Jahrhundert immer häufiger. Man illustrierte die persischen mystischen Dichtungen, die historischen Schriften und Romane. Meist sind die Darstellungen für einzelne Stellen dieser Werke typisch, aber die Künstler verstehen es, — in der Zeichnung, die freilich einer richtigen Perspektive entbehrt, in der minutiösen Kleinmalerei, in der Farbenzusammenstellung höchst reizvolle und für die Kulturgeschichte wichtige Blätter zu schaffen. Ein besonders prächtiges Beispiel persischer Buchillustration befand sich aus dem Besitz von Baron Edmond de Rothschild auf der Pariser Ausstellung, eine mit 250 grossen Miniaturen geschmückte Handschrift des Schahname, des persischen Nationalepos des Firdusi; das Buch ist im Jahre 1566 von Kasim Edrisi für den Schah Tahmasp I. vollendet worden.

Von grösserem Reiz als diese an konventionelle Formen gebannten Illustrationen sind Einzelblätter, teilweis illuminierte *Federzeichnungen* und *Skizzen*, oft Arbeiten bekannter Künstler, die man sammelte und dann in Albums vereinigte. In diesen Blättern zeigt sich oft ein überraschendes zeichnerisches Können und eine hohe Begabung für die charakteristische Auffassung menschlicher Figuren. Eine Verwandtschaft mit ostasiatischem Kunstempfinden ist unverkennbar und auch bei den seit Jahrhunderten regen Beziehungen zu China ganz erklärlich. Der Verfasser besitzt ein derartiges Album, das unter anderem eine Reihe von interessanten Zeichnungen des persischen Künstlers Riza Abbasi enthält, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts thätig war, und von dem es auch mehrere ausgeführte Miniaturmalereien giebt.



PERSISCHE ZEICHNUNG, DATIERT MAI 1638

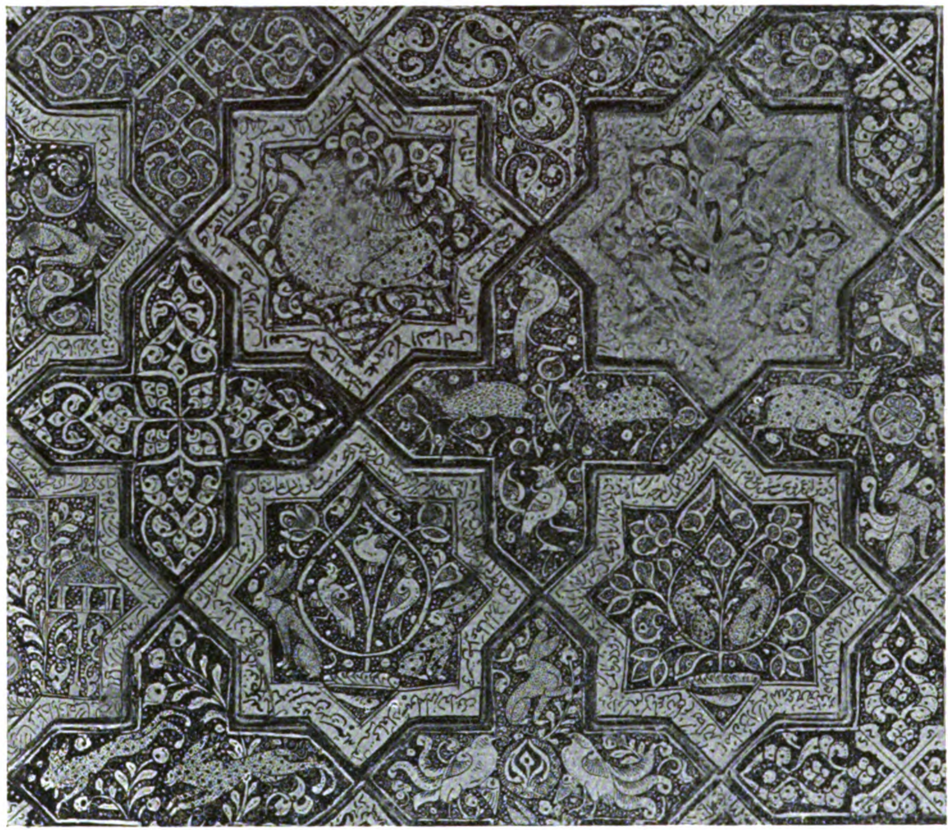
Die Wiedergabe von ein paar dieser nicht häufig vorkommenden Skizzenblätter ist eher, als es eine eingehendere Behandlung vermöchte, imstande, einen Begriff von der persischen Miniaturmalerei der Safidenzeit zu geben und ihre künstlerische Eigenheit zu zeigen, ehe diese seit der Mitte des 17. Jahrhunderts durch europäischen Einfluss gestört und vernichtet wurde.

Die indische Miniaturmalerei ist eine Abart der persischen. Sie hat länger als diese geblüht und ist auch bei uns in weiteren Kreisen bekannt; aber niemand, der persische Kunst kennt und liebt, wird an der indischen Malerei mit ihren allzu schroffen Farbenkontrasten und mit der von Europa stark beeinflussten konventionellen Zeichnung in gleichem Masse Gefallen finden können. Im eigentlich Malerischen, in der Wiedergabe stimmungsvoller Landschaften, südlicher üppiger Natur und interessanter Luft- und Lichteffekte hat die indische Miniaturmalerei freilich die persische übertroffen;

aber die Darstellung des Figürlichen ist hier stets konventionell und leblos geblieben.

Die ornamentale Formenwelt der Buchillustration wiederholt sich auf dem Einband. In zartem Relief zeigen beide Seiten der Buchdeckel meist das gleiche Muster; bald sind der Grund, bald die Ornamente vergoldet, und durch verschieden farbige Vergoldung und durch leichte Farbtupfen wird die künstlerische Wirkung noch erhöht. Der hier abgebildete rotbraune und teilweis vergoldete Ledereinband ist ein besonders reizvolles Stück; er ahmt in seinem Muster die gleichzeitigen persischen Teppiche genau nach und dürfte aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammen.

In obigem haben wir in knappen Umrissen eine Uebersicht der Kunst des islamischen Orients, speziell Persiens, zu geben versucht, eines Gebietes künstlerischen Schaffens, dessen Erforschung erst begonnen hat, und bei dem noch viele Fragen ihrer endgültigen Beantwortung harren. Die vorjährige Exposition des Arts Musulmans in Paris hat zur Klärung viel beigetragen; sie hat aber vor allem



PERSISCHE LÜSTERFLIESE DES 13.—14. JAHRH.



EISERNES SCHREIBZEUG, MIT SILBER TAUSCHIERT, 15. JAHRH.



VERGOLDETER LEDEREINBAND, PERSIEN 16. JAHRH.

den grossen Nutzen gehabt, auch dem Fernstehenden die künstlerische Bedeutung dieses Kunstgebietes vor Augen zu führen. Sie hat gezeigt, dass die islamische Kunst nicht mehr als quantité négligeable betrachtet werden darf, dass ihren Schöpfungen ein ebenbürtiger Platz neben denen anderer Kulturperioden gebührt, dass die muhammedanische Kunst in ihrer Farbenfreudigkeit, in ihrer ornamentalen Grösse vor allem auch geeignet ist, dem modernen Kunstschaffen neue Wege zu weisen. Die grossen staatlichen Museen von London und Paris sind dank der jahrhundertelangen Beziehungen Frankreichs und Englands zum Orient im Besitz von hervorragenden Schätzen und bemühen sich, sie nach Möglichkeit zu vermehren. Deutschland steht hier dem Auslande gegenüber teilweise im Hintertreffen, wenn auch einzelne Gebiete der orientalischen Kunst auch bei uns schon längst rege Beachtung gefunden haben. So besitzt das Kunstgewerbe-Museum in Berlin neben einer besonders reichen Sammlung orientalischer Stoffe eine schöne Kollektion türkischer Wandfliesen; auch im neuen Kaiser Friedrich-Museum wird der islamische Orient vertreten sein. Was in Deutschland bisher noch fehlt, ist ein Museum, das alle Aeusserungen der muhammedanischen Kunst gleichmässig umfasst und jene wie keine zweite in sich abgeschlossene Kulturwelt als Ganzes vorführt. Erst vor kurzem ist von berufener Seite auf die Notwendigkeit der Gründung eines grossen asiatischen Museums in Deutschland hingewiesen worden, in dem neben der ostasiatischen auch die muhammedanische Kunst Vorderasiens und Persiens gebührenden Platz finden sollte. Je länger man wartet, um so schwieriger und kostspieliger wird sich die Verwirklichung dieses Planes gestalten. Schon hat sich das kaufkräftige Interesse europäischer und amerikanischer Privatsammler dem Orient zugewandt; es wird zum Schaden staatlicher Ankäufe wachsen, je geringer von Tag zu Tag die Möglichkeit wird, auf den sonst üblichen Gebieten, sowohl der grossen Kunst wie des Kunstgewerbes, den Sammeleifer erfolgreich zu bethätigen.

DER HEIDEGARTEN

VON

ALFRED LICHTWARK

(SCHLUSS)



IM Heidegarten lässt sich der Wacholder zu tausend Zwecken verwenden. Er kann paarweise als hoher ernster Wegwächter auftreten, kann auf den Beeten neben dem Hauptweg in Abständen gepflanzt die grossen Rhythmen angeben, kann, geschoren, Lauben, Exedren und Laubwände bilden und ist auch statt des Buchsbaums als Einfassung oder als zierliche Hecke innerhalb der Gartenanlage zu verwenden. Soviel steht mir schon heute fest, kommt einmal wieder eine Zeit, die den architektonischen Garten liebt, dann wird der Wacholder das vornehmste Baumaterial abgeben und für den Garten geringeren Umfangs geradezu unentbehrlich sein. Denn sein Wachstum hat Mass.

Auch vom Besenpfriem hat man noch nicht viel gesprochen. Im Schmuck seiner rotgelben Blüten ist er ein Busch von unerhörter Farbenpracht. Seine Form entwickelt sich an den Heidhängen, die er liebt, fast nie zu runder Schönheit, ihm wird zuviel nachgestellt. Wo er geschützt und allein steht, bildet er einen kugligen, zuweilen mehr als mannshohen Busch von sehr regelmässiger Gestalt und sattem Grün. Wenn die Schoten reifen, sitzen sie dicht wie Blätter und geben der Oberfläche eine krause Bewegung, die sehr gut wirkt. In deutschen Gärten habe ich seine Form und Farben noch nie

ausgenutzt gesehen. Der Grund wird derselbe sein wie beim Wacholder, für den „englischen Garten" — den wir jetzt den deutschen nennen sollten, denn die Karikatur, die wir daraus gemacht haben, ist den Engländern unbekannt — fehlt die Möglichkeit, ihn passend einzufügen. Auf den geraden Beeten des Heidegartens aber wird seine kuglige Form einen sehr willkommenen Gegensatz zur hochstrebenden Obeliskenform des Wacholders bilden. Während seiner Blütezeit wird sein Orangegelb den ganzen Garten erleuchten und mit dem satten Grün des Wacholders einen berückenden koloristischen Rhythmus abgeben, namentlich, wo als Abschluss der Perspektive das Weiss von Gitter oder Bank hinzukommt.

Wacholder und Besenpfriem sind nicht die einzigen Pflanzen der Haide, bei denen unsere Gartenkunst sich die Frage nach ihrem schmückenden Werte noch nicht gestellt hat. Wer hat jemals den Vogelbeerbaum oder die Birke dekorativ ausgenutzt gesehen?

Statt der Wacholder lassen sich zur Betonung der Ein- und Ausgänge der Wege im Bogen gezogene Geisblatt- oder Brombeerranken verwenden. Auch die wilde Clematis stellt an den Boden keine grossen Ansprüche und thut Wunder an üppiger Entfaltung. Ebenso lassen sich Brombeeren leicht an Pfählen hochführen und geben dann gute Form und im Schmuck ihrer weissen Blüten und schwarzen Beeren obendrein wirkungsvolle Farbenflecke. Innerhalb des Gartens kann die Brombeere, auf ein festes Holzgitter gebunden, sehr schöne und dabei nützliche Hecken bilden. Zum Beispiel lässt sich der freie Platz vor der Thür nach dem Garten, durch eine hüfthohe Brombeerhecke abgeschlossen, so dass nur die Wege offen bleiben, sehr viel besser ausnutzen, weil die Hecke den Wind bricht. Ueber die Wege, die von diesem Platze ausgehen, lässt sie sich im hohen Bogen führen, der die Abgeschlossenheit betont.

Da der Garten gross genug ist, verträgt er sehr gut ein System niedriger, dichter Hecken um die Flächen. Als Heckenpflanze ist für diesen Zweck die wilde Stachelbeere, die nicht hoch wird, nicht geschoren zu werden braucht und sehr schmackhafte, wenn auch kleine Früchte hat, gut geeignet. Auch die wilde Himbeere, die mit demselben Boden zufrieden ist, bildet Hecken mässigen Wuchses und bedarf keiner besonderen Pflege. Was an Beerenobst wachsen will, muss willkommen sein, da Aepfel, Birnen, Kirschen oder Pflaumen nicht ohne Schwierigkeiten gedeihen. Das wertvollste Beerenobst giebt die Brombeere in ihren unzähligen Arten, ein leider von unserm Gartenbau sehr vernachlässigter Nutzstrauch. Es liesse sich denken, dass der Heidegarten die Brombeere als Spezialität pflegt und zugleich alle dekorativen Möglichkeiten, die sie bietet, ausnutzt. Sie lässt sich als Laubwand ziehen, als Laubengang, als Hecke (nur als äusserer Abschluss nicht zu verwenden, der lockenden Früchte wegen); man kann sie an Pfählen hochführen und hat damit ein Mittel, lange Rhythmen zu bilden; es lässt sich denken, dass man eine grössere Fläche in Vierecke teilt, die durch schmale Wege getrennt sind, und in den Mittelpunkt jedes Vierecks eine Brombeerstaude pflanzt. Die Schösse, die sich nach allen Seiten ausbreiten, bilden eine regelmässige Form, die sich ohne sonderliche Mühe in Ordnung halten lässt, sodass das ganze Feld trotz tropischer Ueppigkeit sehr ruhig und gartenmässig wirkt. Dass die Brombeere mit ihren langen Ranken geeignet ist von Pfahl zu Pfahl Guirlanden zu bilden, erhöht ihre Verwendbarkeit im Sinne des formalen Gartenbaus.

Wir können noch gar nicht ahnen, was diese merkwürdige Pflanze, die schon in der Natur eine unübersehbare Fülle von Abarten hervorbringt, in der Hand eines Züchters, der sich ihrer besonders annimmt, werden kann. Es ist sicher, dass sie Trauben bilden wird so gross und schwer und schön anzuschauen wie Weintrauben, und dass sie durch Kreuzung mit der Himbeere eine unendliche Abwandlung von Aromen erreichen kann.

Mit den Blumen der Heide verhält es sich nicht viel anders als mit den Büschen und Ranken.

Unsere verzärtelten Gartenblumen, die viel Wasser brauchen, kommen im Heidegarten nicht fort. Aber das Heideland rund umher bringt eine unendliche Fülle reizvoller Blumen der verschiedensten Arten. Es lässt sich für den Heidegarten eine Flora wirkungsvoller wildwachsender Blütenträger zusammenstellen, die zehnmal artenreicher ist als die des durchschnittlichen Stadtgartens. Bei der Verteilung über Feldraine, Sandhänge, Heidestrecken, Feldhölzer und Thalgründe fällt dieser Reichtum nicht ohne weiteres ins Auge. Wer sich die Mühe giebt, den reichen Stoff auf seine Verwendbarkeit in einer Gartenanlage zu prüfen, wird staunen. Bedingung ist nur, dass er die Ausstattung eines regelmässigen Gartens bildet. Erst auf geraden Beeten erhält die Pflanze selbständige Bedeutung. Was draussen am Abhang, am Feldrain auf der

Heide, am Waldrand oder in der Lichtung nur einen kleinen Fleck im farbenreichen Gesamtteppich ausmacht, kommt auf dem geraden Beet als Einzelwesen zur Geltung, und die ungestörte Entwicklung wird die Formen erst recht zur Vollendung führen. Auch die Farbe gewinnt dabei. Was als punktartiger Tupfen im Gras nur in der Harmonie mitspricht, wirkt mit unerwarteter Glut, wenn es auf dem Beet eine breite Masse bildet.

Bei der Trockenheit des Bodens müssten die Beete eine Einfassung haben auch wenn sie ästhetisch nicht nötig wäre. Thymian, Glockenhaide können den Buchsbaum vertreten. Beide werden nicht hoch und lassen sich, wenn sie sich ausbreiten, durch Abstechen mit dem Spaten leicht bändigen. Auch die Arnica kommt in Betracht, die am Boden ein dichtes Blattpolster bildet. Sehr kräftig und zierlich würde eine Borte von niedrigen Farren, etwa von Blechnum, das hier in Massen wuchert, abschliessen. Man könnte zwischen die Farren auch die Arnica einsetzen, deren köstliche gelbe Blumen sich mit dem Grün des Blechnums gut vertragen. In den Heidethälern wachsen sie auch durcheinander.

Die Bepflanzung der Beete müsste nach einem etwas andern Grundsatz geschehen als im Bauerngarten, wo die Blumen einzeln stehen und viel Boden sichtbar lassen. In der Heide muss der Boden ganz bedeckt sein, damit er nicht ausdörrt und verweht wird.

Da sehr viele Heideblumen durchwintern, lässt sich leicht eine Art Blumenkalender zusammenstellen, sodass auf den Beeten von Monat zu Monat ein anderes Farbenbild entsteht. Weiss und Gelb, Weiss und Blau oder Violett — schwieriger Weiss und Rot, denn Rot tritt unter den Heideblumen selten oder nie geschlossen auf — lassen sich stets in breiten Massen, die den Gesamteindruck beherrschen, aufbringen. Soll die Anlage ruhig und gross wirken, so ist die rhythmische Verteilung nicht zu kleiner Flecke starker Farbe auf hochgewachsenen Pflanzen geboten. Was sich nicht über den Boden erhebt, kann unten in lustiger Buntheit durcheinander blühen. Es muss nur dafür gesorgt werden, dass nirgends das Weiss fehlt, das zur Herstellung harmonischer Wirkungen zwischen dem Purpur, Violett, Rot und Gelb unentbehrlich ist und die Eigenart jeder einzelnen Nachbarfarbe erst heraus holt.

Massige Flecke bilden die gelben, weissen oder blauen Lupinen, die bei all ihrer Kraft und Saftigkeit zu den genügsamsten Pflanzen gehören. Violette und blaue Scabiosen, gelbe Wucherblumen, weisse Chrysanthemum, Hornklee, Bocksklee, weisses und gelbes Galium, Wicken aller Art vom tiefsten Violett bis zum leuchtenden Purpur, Ginster, die nickende Distel, Blutnelken, Glockenblumen, Arnica — ich zähle nur auf, was ich von hier aus sehen kann — werden die Beete mit einem unsagbaren Reichtum der edelsten Farben überziehen. Sie übertragen sich sehr leicht, man braucht nur im Sommer und Herbst die Samen zu sammeln und auf den Beeten auszusäen.

Es fällt gar nicht schwer, mit dem Material, das die Heide selber bietet, die Beete so dicht wie den Feldrain zu überspinnen und den ganzen Sommer, ja fast das ganze Jahr Blumen zu haben.

Alle diese Pflanzen, deren Grün noch durch verschiedene Heidfarren, wie das zierliche Blechnum, belebt werden kann, brauchen keine Pflege weiter und sind, wenn sie in Ruhe gelassen und vor dem Fusstritt des Wanderers und dem Zahn des Wildes geschützt werden, mit dem Nass zufrieden, das der Himmel spendet.

Englischer Rasen, wie wir ihn in den Hamburger Gärten zu sehen gewohnt sind, lässt sich hier allerdings nicht halten. Es giebt jedoch Ersatz die Hülle und die Fülle. Heidegräser bilden eine dichte Narbe, wo sie nicht gestört werden, und ihre grünbräunlichen Farbentöne haben etwas Sammtartiges. Auch der Thymian liesse sich als Bildner dichter Flächen denken. In erster Linie aber hier, wo sie zu Hause ist, die Heide selbst. Wird sie kurz gehalten, so bildet sie einen dicken grünen Ueberzug, dem die violetten Blüten, die dann spärlich erscheinen, einen zarten Schimmer geben. Auch die Heidelbeere wird sich als Ersatz für den Rasen verwenden lassen. Sie lässt sich leicht säen und bildet einen köstlichen lichtgrünen Teppich.

Die Heide und Heidelbeerflächen, die den Rasen ersetzen, können durch allerlei anziehende Pflanzen geschmückt werden, die mit ihnen den Standort teilen. Da ist die in zierlichem Wuchs aufstrebende Orchis elodes, die überall an Heidhängen auf dürrstem Boden gedeiht, dort blüht eine andere Orchidee, die weisse Platanthera, die gegen Abend ihren süssen Duft aushaucht, da ist der Ginster und eine Liliacee, das Anthericum, alles Heidefreunde, die überall zu finden sind.

Zur Berankung des Hauses liefert die Heide das unverwüstliche Gaisblatt und — noch wenig ausgenutzt — die Brombeeren und, mit ihren weissen Blüten und roten Früchten gleich ansehnlich, die Vogelbeere die als Spalierpflanze auf dem weissen

Bewurf der Wand ungeahnte schmückende Pracht entfaltet. Sowenig wie die Brombeere ist die Vogelbeere als Putz- oder Schmuckpflanze genügend beobachtet. Ihre Blüten liessen sich farbiger entwickeln, ihre roten Beeren, die von der Mitte des Sommers ab bis zum Laubfall aushalten, können nach Orange variiert werden, und es hat noch niemand versucht, sie auf Grösse oder Wohlgeschmack zu züchten.

Traulicher noch als in der Berankung erscheint das Haus im Schatten geschorener Bäume. Die Form, in der unsere Bauern sie halten, beruht auf der praktischen und künstlerischen Erfahrung vieler Geschlechter. Man scheert die Kronen wie eine Hecke, die, fünf oder sechs Schritt vom Haus, bis zum Dachfirst reicht. Von den Fenstern des Erdgeschosses, den Wohnzimmern, sieht man zwischen den Stämmen hindurch über den Garten weg. Die Zimmer im ersten Stock haben im Sommer Schutz vor der Morgensonne, während gegen Mittag die Sonne hineinscheint. Diese Baumwand giebt Schmuck und zugleich Schutz vor Sonne und Wind, ohne Luft und Licht auszuschliessen.

Solch ein Heidegarten lässt sich nun freilich nicht von heute auf morgen aus dem Stegreif schaffen, wie man etwa den üblichen modernen Garten mit allen Erdbewegungen im Handumdrehen anlegen kann. Dafür ist aber der Genuss des Suchens und Findens, des Anpassens und Herrschens unerschöpflich, und der Garten wird zu einem Stück vom Leben seines Besitzers, indem er alle Kräfte des künstlerischen Schaffens und Geniessens weckt und entwickelt. Lässt sich erkennen, dass der übliche „englische" Garten, irgend welchen Einfluss auf den Besitzer ausübt ausser der Gewährung rein animalischen Behagens?

In der Landschaft, die ihn umgiebt, wird der Heidegarten nicht fremd und ungehörig stehen, sondern als ein Abriss und eine gedrängte, durch die Kunst zusammengefasste Uebersicht ihres eigenen Reichtums erscheinen. Nur die Kunst, die nicht darauf ausgeht durch die scheinbare Natürlichkeit die Natur nachzuahmen, kann dahin führen, die Schönheit des Aufbaues und der Farbe aller einzelnen Gewächse zu erschliessen. Was der Mensch macht, muss den Stempel seines Wesens und Willens tragen, denn er ist vom Haus aus ein Ordner.

Wer diesen Garten sieht, wird sich fragen, ob er nicht auch bei sich zu Haus die Möglichkeit hat, einen Garten nach eigenen Wünschen und mit einem eigenen Problem anzulegen. Müssen denn alle Gärten gleich sein? Alle nach demselben Schema, das alle Gärtner irgendwo (die Stelle sei gesegnet) lernen und das sie unermüdet anwenden, immer mit der Erdbewegung beginnend. Nicht jeder kann sich eine so gründlich neue Aufgabe stellen wie im Heidegarten. Aber es giebt andere Ausgangspunkte die Hülle und Fülle.

Wo der Gartengrund einer ausgesprochnen Bodenart angehört, dem Kalkstein, dem Lehm, dem der Marsch, dem Moor, wird, wie im Heidegarten, die Flora, die den Standort liebt, zu Grunde gelegt werden können.

Wo der Boden feucht ist und Abzugsgräben nötig macht, oder wo ein stehendes oder fliessendes Gewässer den Garten begrenzt, lassen sich statt der Beete Wassergräben regelmässiger Form anlegen und ganz wie Beete behandeln. Weisse, rote, gelbe, blaue Wasserlilien, die man in märchenhafter Schönheit zur Verfügung hat, Krebsscheere, Irisarten, Blumenbinse, Froschabbiss, Pfeilkraut, unsere liebliche wilde Calla lassen sich zu künstlerischen Wirkungen zusammenstimmen, die man heute kaum erst träumen kann.

Hat der Boden keine ausgesprochne Eigenart, so mag eine Lieblingsblume, das Geranium, die Iris, die Veronica, die Aster, die Verbene in ihren Spielarten und Gattungsverwandten den Ausgangspunkt bilden. Einer solchen Lieblingsblume mit ihren Abarten und Verwandten nachzugehen, ist wissenschaftlich und künstlerisch gleich anziehend und giebt zugleich die Grundgedanken für die Anlage des Gartens, der sie zur Geltung bringen soll. Für einen Irisgarten bedarf es eines andern Grundrisses als für den Astern-, Lilien- oder Veronicagarten, und für jede Gattung gilt es, die Pflanzen anderer Familien zu wählen, die in bezug auf Standort, Pflege und künstlerische Erscheinung zu ihnen passen.

Das führt vom Heidegarten ab, gehört aber doch als Ausblick dazu, damit du siehst, dass du nicht für dich allein arbeitest, wenn du ausführst, was auf diesem Boden das Selbstverständliche ist.

Ich sehe deinen Heidegarten vor mir im Schutz seiner Rosenhecken, mit schlanken Wacholderbüschen auf den von allen Wundern der Heide überblühten Beeten, mit den Heidelbeer- oder Heideflächen als Rasen dahinter, von Thymian durchduftet, in seiner Einheit, Bodenwüchsigkeit, Selbstverständlichkeit fremdartig innerhalb unserer zusammengebettelten Kultur, aber ein Sinnbild und eine Vorahnung kommender Lebenskunst und Lebensfreude.

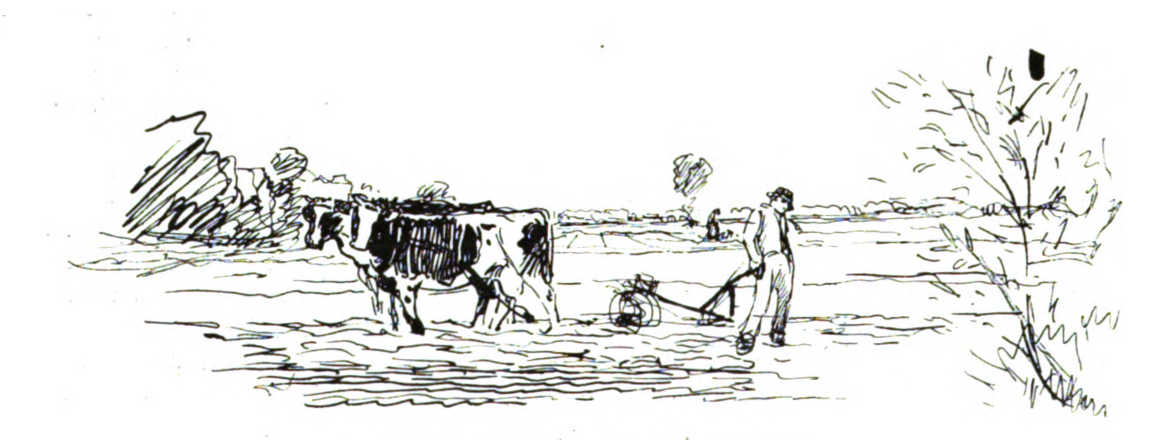
Mein Freund hatte mich reden lassen, ohne mich

zu unterbrechen, wie es seine Art ist, wenn ihm jemand ein Geschäft vorschlägt. Wir schwiegen eine Weile. Endlich kehrte sein Blick, der sich in die Ferne verloren hatte, zurück.

Du schwärmst, sagte er. Ich kann mir nicht vorstellen, dass ich deinen Garten schön finden würde. Ich mag keine geraden Wege und hasse das Geschorene. Mag sein, dass der Wacholder schön ist, mir ist er zu steif, mag sein, dass die Heideblumen dem Kenner gefallen, ich bin keiner. Dein Programm erschreckt mich. Ein Zehntel wäre mir für meine Bedürfnisse zu viel und mir scheint, du hast nur das erste beste genannt, was dir einfiel, es steckt noch vieles dahinter, das erst die Praxis ergiebt.

Eine Aufgabe würde mich schon locken, denn dass mein Leben eine Lücke hat, fühlte ich oft, und ich habe Kraft genug, noch neben meinem Beruf Arbeit zu thun, die nützt. Aber wenn ich deinem Vorschlag folgen wollte, geschähe es gegen meine Ueberzeugung. Mein Geschmack ist gerade der „natürliche“ Garten, den du verspottest. Was mir der Gärtner entworfen hat, gefällt mir wohl, ich kann es nicht läugnen.

Das muss ich dir allerdings zugeben, seine Pläne passen nicht hierher, denn sie fordern einen Aufwand, der alle Grenzen überschreitet. Rasen, Teich, Rhododendren habe ich aufgegeben. Was nun werden soll, ist mir ganz unklar. Ich will es mit meiner Frau besprechen, vielleicht weiss sie aus deinen Vorschlägen mehr zu machen, als ich.



LEOPOLD GRAF KALCKREUTH, AUS DEM SKIZZENBUCH



I. F. MILLET. DER FRÜHLING

EIN WORT ÜBER MILLET

VON

JOZEF ISRAELS

Was glänzt, ist für den Augenblick geboren.
Das Echte bleibt der Nachwelt unverloren.
Goethe.



I. F. MILLET, EINE SPINNERIN

Diese Worte des grossen Dichters können hier mit Recht als Motto gelten.

Nicht glänzend, aber echt natürlich, nicht das Auge durch Farbenpracht blendend, aber einfach und durchdacht ist die Kunst von Millet.

Die Zeit liegt weit hinter uns, da man Millet einen groben Maler hässlicher Menschen nannte; da man diesen kundigen und stilvollen Meister plump und ungebildet fand; da man erstaunt und ungläubig die Achsel zuckte, wenn manche meinten, er habe seine Kunst der Antike abgesehen und viele wähnten, dass jedenfalls das Schöne in eigentlichem Sinne weit ausser ihm zu suchen sei. Wundern darf man sich über die Wandlung, welche Millets Arbeit in diese Anschauungen gebracht hat; und in der Kunstgeschichte giebt es kein Beispiel eines so vollkommenen Sieges über die Anfeindung eines Augenblickes, eines solchen Verstandenwerdens nach soviel Missverständnis.

Schwer ist es den Weg zu bestimmen, der diesen äusserst eigenartigen Künstler zu dem Standpunkte führte, zu dem er sich aufschwang.

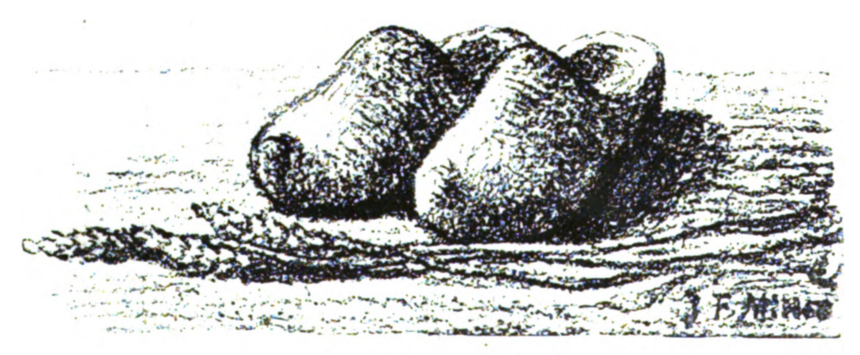
Inbrünstig und voller Glauben an die allein seligmachende Macht, welche von einer eigenen Anschauung der Natur ausgeht, war er zugleich ein emsiger Arbeiter und forschte denkend nach

I. F. MILLET, DAS SCHWEINESCHLACHTEN

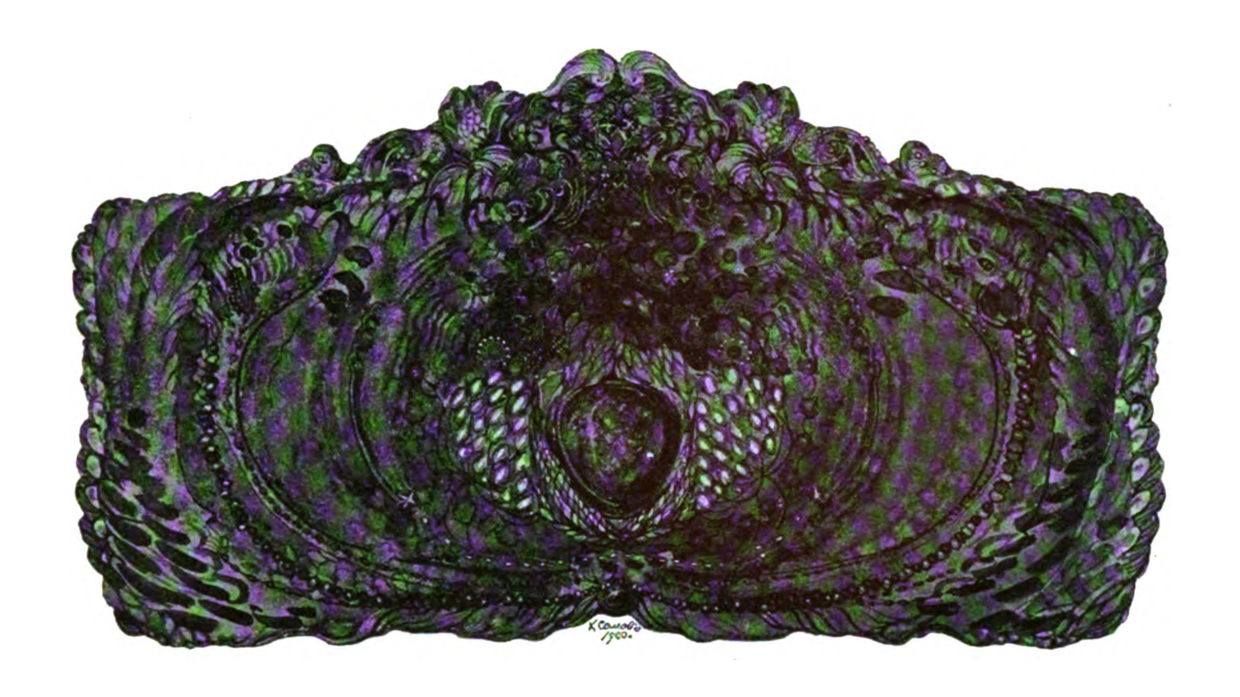
den Mitteln, um sich auszusprechen. Wie jeder Durchschnittsschüler verbrachte er seine Jünglingsjahre auf Zeichenschulen und Akademien. Er besuchte eine Zeitlang das trockene systematisierende Atelier von Paul Delaroche. Im Louvre befragte er die grossen italienischen Meister nach ihrem Leben und Michel Angelo verehrte er über alles.

Fasst man wohl, welch einen Weg Millet durchwanderte, um von solchen Studien bis zu den Werken zu kommen, die man von ihm bewundert? Empfindet man, wie viel in diesem Künstlerhirn vorging, das nachdem es mit der reinsten Tradition angefangen hatte, mit der freiesten, eigensten Aeusserung des Geistes endete, so dass man sich versucht fühlt, zu behaupten, keine Schule, welche auch immer in seiner Arbeit erkennbar, kein grosser Meister habe auf sein Werk einen Einfluss geübt. Wir wollen aber nicht dabei verweilen, den geheimnisvollen Schleier zu lüften, der über jedes Künstlertalent gebreitet ist, sondern uns der bedeutsamen Rolle freuen, welche Millet in der Malerwelt gespielt hat. Ihm haben wir zu danken, dass das Menschliche des Alltags auf den Thron erhoben ist, den es beanspruchen darf, dass nicht nur die Geschichte von Königen und Eroberern, von Heiligen und berühmten Männern die Gegenstände bildet, durch die ein erhabener Meister sich inspirieren lassen darf, sondern dass dem Arbeiter, der das Land pflügt, der Mutter, welche ihren Säugling nährt, dieselbe Liebe gewidmet werden darf und gleichgrosse Schönheit zuerkannt werden kann wie jedem Gegenstand der uns umgebenden Schöpfung.

Dabei hat er der konventionellen Behandlung und Ausführung ihren Wert genommen; er hat bewiesen, dass jede Art, welche der Künstler geeignet befunden, für ihn die richtige ist, und dass man sich nicht zu kümmern braucht um das, was andere als unbedingt notwendig proklamiert haben. Man wird von jetzt an wissen, wie wechselnd das Urteil, wie veränderlich die Ansichten über Kunst und Künstler sind. Millet ist ein Mann, der im Anfang seiner Laufbahn und noch lange später für ganz etwas anderes gehalten wurde als er in Wirklichkeit war und der, nachdem er so falsch beurteilt worden, endlich als der originellste Künstler der bildenden Kunst vor uns steht, welchen dieses Jahrhundert aufzuweisen hat. Manchem Kunstkritiker, der das Publikum aufzuklären meint, mag wohl eine Empfindung von der Gefährlichkeit seines Berufes kommen. Er wird zugeben müssen, dass bei manchen, von ihm nicht verstandenen, sogar verabscheuten Werken die Schuld wohl mal bei ihm und nicht bei dem Kunstwerk zu suchen ist. Der Gedanke an Millet wird auch ein ermutigendes Gefühl im Herzen der strebenden Künstler erzeugen: er wird ihnen zurufen, dass nichts den Mann niederbeugen kann, der wirklich etwas zu sagen hat, der mit Ausdauer und Ueberzeugung sein Tagewerk vollbringt, so lange ihm die Sonne scheint.



I. F. MILLET, EIN PAAR SCHUHE



DER DEUTSCHE KÜNSTLERBUND

VON

HARRY GRAF KESSLER



IE öffentliche Meinung hat sich jetzt erklärt. Der Künstlerbund ist überall fast widerspruchslos begrüsst worden. Von den hunderten von Pressstimmen, die mir zugegangen sind, waren drei, genau drei, ungünstig. Man empfindet offenbar, dass es Aufgaben giebt, die erfüllt werden müssen, und vertraut, dass der Künstlerbund, so wie er ist, sie erfüllen kann.

Was sind diese Aufgaben? Im Grunde nur verschiedene Formen einer einzigen: *dem Künstler seine Freiheit sichern.*

❃

Die Reichsregierung und der preussische Kultusminister haben der Kunst den Dienst geleistet, dass sie die Aufmerksamkeit gewaltsam auf die immer gefährdete Stellung persönlich eigenartiger Künstler gelenkt haben.

Denn die bekannte Gruppe, die der Regierung in Berlin die Hand führt, bekämpft nicht, wie sie gerne vorgiebt, irgend eine bestimmte Richtung, sondern im Gegenteil die Künstler, die keiner Richtung sich beugen wollen. Was diese Gruppe verfolgt, ist überall Nichts als die Eigenart, und was sie verlangt, die Unterwerfung unter die Jurys und Begutachtungen der bei der grossen Masse der Künstler gerade herrschenden Richtung, die sich immer gern die alte nennt, als ob sie die alten Meister verträte, während sie wirklich nur die alten Rezepte bewahrt, die der künstlerische Mittelstand in seiner Studienzeit auf Akademie gelernt hat.

Dass die Freiheit, und nicht eine Richtung in Frage steht, beweist diese Gruppe, indem sie ganz entgegengesetzte Kunstweisen gleichermassen ablehnt, Thoma und Liebermann, Klinger und Uhde, Kampf und Stuck. Denn diese Künstler haben nichts gemein, als dass sie Persönlichkeiten sind und ihrer Eigenart treu bleiben, statt irgend einem Dogma oder Befehl zu gehorchen.

Sie beweist es noch deutlicher, indem sie nicht nur bestimmte Kunstwerke sondern bestimmte Künstler verfolgen lässt, deren Unabhängigkeit sie gereizt hat.

Der preussische Kultusminister hat ein Bild von Walter Leistikow, das die Landeskunstkommission einstimmig zum Ankauf für die National-Galerie angenommen hatte, abgelehnt, ohne es überhaupt zur königlichen Genehmigung vorzuschlagen; denn er dürfe ein Werk von Leistikow nicht kaufen.

Derselbe Herr hat bei einer vom deutschen Vizekonsul in Chicago geplanten Ausstellung deutscher Bilder auf Grund eines preussischen Zuschusses die vom Organisator der Ausstellung, dem Akademie-Professor Arthur Kampf, vorgeschlagenen Secessionisten von vornherein sämtlich gestrichen. Und dieses neue Verwaltungsrecht ist dann später auch bei den Vorbereitungen für St. Louis zur Anwendung gelangt. Denn, wie bekannt, ersetzte das Reich eine Kommission, die es mit den Bundesstaaten zusammen berufen hatte, plötzlich, ohne die Einzelregierungen wieder zu fragen, durch eine andere Körperschaft, als ihm klargemacht worden war, dass die Kommission den secessionistischen Künstlern günstig sei; ein besonders feinfühlig dem Geschmack von Chicago und St. Louis angepasstes Vorgehen, wenn man weiss oder durch einfache Erkundigungen erfahren konnte, dass in den öffentlichen und privaten Galerieen Amerikas, im Metropolitan Museum in New-York, in den städtischen Museen von Chicago und Boston, in den grossen Privatsammlungen von Shaw, Vanderbilt, Havemeyer, Mrs. Palmer und den andren Milliardären, neben den alten Meistern diejenigen modernen Franzosen dominieren, welche die Kunst von der Schablone befreit haben, Millet, Corot, Puvis de Chavannes, Delacroix, Manet, Degas, Monet, Cézanne. Bekanntlich ist ja sogar Amerika das Land, von dem die Schätzung der Impressionisten in den 80er Jahren ausgegangen ist: seitdem ist der Export französischer Bilder auf jährlich 4 Millionen Mark gestiegen, der von deutschen bis auf 400,000 M. heruntergegangen. Und um diesem Geschmack entgegenzukommen und unsere Ausfuhr zu heben, schicken wir, unter Ausschluss von unseren Impressionisten, Grützner und Anton von Werner hinüber.

Die Absicht der bezeichneten berliner Gruppe ist also, so wie der preussische Kultusminister es nach ihrem Wunsche thut, die unabhängigen Künstler gänzlich auszumerzen. Aber da dies nicht immer ganz und gar möglich ist, so verfolgt sie ihr Ziel manchmal auch indirekt. Sie giebt vor, die eigenartigen Künstler dulden zu wollen; nur sollten sie wenigstens „nicht mehr“ Platz und Rechte beanspruchen als die, die ohne besondres Talent ausstellen. Und überdies sollten die Talente sich von den Erwählten der Mittelmässigen hängen lassen. Schwach vertreten und geschickt verteilt ertrinken sie dann in der Masse von selbst.

Am amüsantesten zeigt sich diese Taktik in gewissen Aeusserungen von einer nur leicht verhüllten „hochgeschätzten Seite“ in der Weserzeitung vom 31. Dezember 1903. „Die Bundesstaaten und die resp. Kunststädte können nur nach Massgabe der Zahl ihrer Künstler behandelt werden ..... Wenn München 1000 Künstler zählt und Berlin nur 500, so hat München Anspruch auf den doppelt so grossen Raum bei Ausstellungen, wo die deutsche Kunst vertreten sein soll, wie Berlin; das ist ein unantastbarer und loyaler Standpunkt.“ Wie würdevoll und weise! Aber unantastbar und loyal dann auch bei unseren Museen, die, wie mir scheint, ebenfalls dazu da sind, damit in ihnen „die deutsche Kunst vertreten sei“. Die Statistik der in einer Stadt bis dahin vermalten Leinewand müsste entscheiden, wie viele Quadratmeter im Museum ihr gebührten. Das wäre der Triumph dieser neuen, der statistischen Methode bei der Auswahl von Kunstwerken, und das Talent wäre endgültig an den ihm gebührenden obskuren Platz verwiesen; was für die angeführte „hochgeschätzte Seite“, deren Malerei mit ihrem litterarischen Stil eine so fatale Aehnlichkeit hat, allerdings nicht von Nachteil wäre.

Aber die Finte unter der Maske der Gerechtigkeit täuscht Keinen. Wohin die krummen wie die graden Wege führen, bleibt deutlich. Die Männer und Minister dieser Gruppe handeln im hellen Licht ihrer Stellung, wie von jeher die obskure Menge gegen Persönlichkeiten in der Kunst gehandelt hat, wie Kleons Keulenmänner gegen Phidias, wie die Pedanten, die der Aretiner verspottete, gegen Tizian, wie die reichen Krämer von Amsterdam gegen Rembrandt. Neu ist nur, die höchsten Staatsbehörden zu dieser Jagd benutzt zu sehen. Aber das Ziel ist ewig: die Persönlichkeiten in der Kunst auszumerzen, um Platz für die Andern und Vielen zu schaffen.

❋

Gegenüber dieser in der menschlichen Natur fest begründeten Tendenz gilt es, eine Gegenmacht aufzurichten, die dem Talent die Möglichkeit sichert, ungefährdet seinem künstlerischen Gewissen

zu folgen, und die ihm beim Kampfe hilft, den es um seinen rechten Platz vor den Vielen kämpft.

Denn es steht fest, dass in der Kunst nur die Ausnahme Wert hat; kein Fleiss, keine Gesinnung, keine Richtung, nur die Eigenart. Alles Andre ist nicht nur weniger wert, sondern Nichts wert. Es ist Nichts und hat kein Recht, wie Etwas behandelt, berücksichtigt, gehängt zu werden.

Deshalb ist die Kunst nie gefördert worden, als durch Mächte, die die Eigenart geschützt und begünstigt haben, wie die grossen Gefühlserneuerungen: die griechische Tragik, das franziskanische Christentum, die eine neue Welt von Empfindungen als Rohstoff neuer Genies schufen, oder wie die grossen Mäcene, die so weit nützten, so weit sie irgendeiner Eigenart Raum und Gelegenheit gaben, sich frei zu entfalten.

Der deutsche Künstlerbund will eine Macht dieser Art aus den verbundenen Kräften der echten und eigenartigen Künstler selber schaffen. Er soll der deutschen Kultur ein Arm, und nötigenfalls eine Faust werden, die die Eigenart in der Kunst schützt und deren rechte Geltung durchsetzt.

*

Diese Aufgaben kann die alte Kunstgenossenschaft nicht lösen. Im Gegenteil. Sie vertritt das andre Prinzip. Denn ihre Organisation beruht auf dem allgemeinen Stimmrecht Aller, und Jeder kann ihr beitreten, der irgendwie etwas Kunst macht. In ihren Beschlüssen und Massnahmen kommen also gerade die Vielen zu Wort, die von Natur der Eigenart feindlich sind; von einer Bevorzugung des noch bedrohten Talentes nicht zu reden.

Die Secessionen dagegen haben Eine von diesen Aufgaben schon seit Jahren glänzend in Angriff genommen: Ausstellungen, die nur die Eigenart aufnehmen, nicht die Masse der „anständig“, aber unpersönlich, gemalten Bildware.

Die Secessionen nun sollen als lokale Vereinigungen weiterbestehen. Aber die Ausstellungen werden jetzt durch den Künstlerbund noch bedeutungsvoller und gewählter werden können.

Neue, starke Kräfte, die den Secessionen ferngeblieben waren, sind dem Künstlerbund beigetreten.

Und ausserdem umfasst der Künstlerbund ganz Deutschland; jede Secession dagegen nur eine Stadt, einen Landstrich.

Secessionsausstellungen gab es deshalb jedes Jahr gleichzeitig mehrere; der Künstlerbund wird immer nur Eine veranstalten.

Das ist bedeutungsvoll. Denn die Secessionen konnten jede nur aus den Werken der Künstler Einer Gegend wirklich frei wählen. Und diese Künstler standen leicht in ihrer Mehrzahl unter gleichen Einflüssen. So konnte manchmal der Schein entstehen, als ob eine Secession irgend eine „Richtung“ verträte; während die „Richtung“ in der Kunst, die Abdankung der Eigenart vor dem Rezept, gerade das ist, wogegen die Secessionen gegründet sind.

Aber auch wirklich bietet das Zusammensein verwandter Talente ohne Beimischung anders gerichteter eine Gefahr. Das Gemeinsame hallt so laut, dass das Persönliche manchmal übertönt wird und seiner selbst vergessen kann. Die Eigenart wird sich ihrer klarer bewusst, wenn sie sich an unähnlichen Talenten reiben muss. Besonders wenn sie den Kampf ernst nimmt; nicht, wie Berlin bisher in München und München in Berlin, nur die halbe Kraft einsetzt. Der Zusammenschluss alles Bedeutenden in einer Ausstellung wird deshalb das echte Talent noch mehr auf sich selbst hinweisen. Mit dem Schein der „Richtung“ wird auch die wirkliche Gefahr schwinden, dass die Persönlichkeiten einander wie gewisse alte Ehepaare ähnlich werden.

Auch den materiellen Zweck von Elite-Ausstellungen: dem Talent den Markt zu erobern, wird der Künstlerbund noch besser erreichen als die Secessionen. Denn ungünstig hierfür war die Zersplitterung des Marktes durch die drei oder vier gleichzeitigen Secessions-Ausstellungen; für München noch mehr als für Berlin, weil dort das einheimische Käuferpublikum nicht so gross ist wie in Berlin. Der Künstlerbund wird dagegen die Aufmerksamkeit von ganz Deutschland auf Eine Ausstellung hinlenken. Und da diese Ausstellung zwischen Nord-, Süd- und Mitteldeutschland wechseln wird, so kommt trotzdem ein ebenso grosser, oder noch grösserer Kreis mit ihr in nahe Berührung. Der Markt wird zugleich einheitlicher und weiter werden.

*

Eine andere Aufgabe, die durch St. Louis grell beleuchtet worden ist, haben die Secessionen ohne ihre Schuld und weil sie einzeln zu schwach waren, nicht zu lösen vermocht: dem deutschen Talent auf fremden internationalen Ausstellungen seinen rechten Platz zu sichern, — zuerst gegenüber der deutschen Mittelmässigkeit und dadurch dann gegenüber der fremden Kraft. Der Künstlerbund wird dagegen diese Aufgabe bestimmt lösen. Denn die Macht ist

auf seiner Seite. Gegen und ohne fast sämtliche namhaften deutschen Künstler wird eine deutsche Kunstausstellung im Ausland nicht zum zweiten Mal unternommen werden.

❃

Die Bedeutung seiner Mitglieder und die Mittel, auf die er rechnen darf, erlauben dem Künstlerbund dann auch, Etwas zu planen, das seit Jahren und nicht nur in Deutschland von Allen, die innere Beziehungen zur lebenden Kunst fühlen, fast sehnsüchtig erwünscht wurde: ein ernsthaftes, nach denselben Grundsätzen wie die Sammlungen älterer Kunst zusammengestelltes modernes Museum.

Denn die modernen Galerien, die National-Galerie in Berlin, der Luxembourg in Paris, die Tate-Sammlung in London, sind, was man meistens übersieht, nach andren Prinzipien gesammelt und werden in anderer Weise verwaltet als das Alte Museum in Berlin, der Louvre oder die londoner National Gallery. Man empfindet meistens nur, dass die Sammlungen moderner Werke deprimierend hässlich sind, und macht dafür die moderne Kunst verantwortlich. Aber diese ist nicht schuld: das beweist die ebenbürtige Schönheit der gut gewählten, grossen Privatsammlungen aus dem 19. Jahrhundert, derer z. B. von Camondo, Durand-Ruel, Bernheim, Viau in Paris, und einer Anzahl ähnlicher, die jetzt auch in Deutschland geschaffen werden.

Das Grundprinzip jeder ernsthaften Kunstsammlung ist und muss sein: bei jedem Werk gilt nur die Kunst, nur die Form. Nichts Ausserkünstlerisches wie das Sujet oder des Künstlers gute Gesinnung und amtliche Stellung. Und zwar muss die Form zugleich künstlerisch hervorragend und künstlerisch persönlich sein; kein blosses Mittelgut und keine unpersönliche, einem Andern abgeguckte Manier.

Dieses Grundprinzip leidet nur eine Ausnahme: nämlich Werke, die auf die Entwicklung oder die Entwicklungsmöglichkeiten der Technik, des Stils oder der Auffassung ein besonders helles Licht werfen, werden zugelassen, auch wenn sie ästhetisch weniger ausgezeichnet sind. Aber im Grunde durchbricht auch dies nicht das Prinzip; denn auch solche Werke kommen nur deshalb herein, weil sie zur Form in einer wenn auch bloss geschichtlichen Beziehung stehen.

Die Auswahl aber der Werke liegt bei alten Museen grundsätzlich oder doch mindestens thatsächlich in einer Hand, nicht bei einer Kommission.

Diese Prinzipien sind nicht bestritten. Für die Sammlungen alter Werke aus der Zeit vor 1800 gelten sie als selbstverständlich. Man würde einen Museumsdirektor, der sie dort ausser Acht liesse, absetzen wegen Unfähigkeit. Aber doch giebt es keine öffentliche Sammlung moderner Bilder, die nach diesen Prinzipien geleitet würde; und als es einmal versucht worden ist, durch Tschudi in Berlin, da hat der Staat tragikomischer Weise selbst eingegriffen, um zu verhindern, dass seine Gelder gut angelegt statt verschwendet würden.

Bei modernen Galerien ist nämlich das Grundprinzip: in erster Linie wird jedem Künstler, der ein paar Jahre unanstössig gemalt hat und Professor ist, ein Bild abgekauft. Die Gelder, die das Parlament für moderne Kunst bewilligt, sind eine Art von Staatskrippe, von der Jeder, der zur Heerde gehört, ein Recht hat, sich sattzuessen. Was übrig bleibt, wird auf Werke verteilt, auf die eine zahlreiche Kommission älterer Künstler und Akademieprofessoren sich einig wird. Etwas ästhetisch Hervorragendes und deshalb Einseitiges wird das selten sein; Etwas künstlerisch Revolutionäres, wie Alles, was später historisch wird, ganz gewiss nie. Das Sujet, namentlich soweit es politisch und patriotisch ist, entscheidet oft den Ankauf, und auch die gesellschaftlichen Beziehungen sind von ganz bestimmtem Gewicht. Alle Grundsätze, die bei den älteren Sammlungen gelten, sind mithin in ihr Gegenteil verkehrt.

Wenn der Künstlerbund eine Galerie schafft, so wird er, schon seinem eignen Charakter und Zweck gemäss, rein ästhetisch urteilen und sich prinzipiell auf hervorragende und persönliche oder historisch bedeutsame Werke zu beschränken suchen. Und er wird nach seiner auch sonst aristokratischen Verfassung die Ausführung und Verwaltung in die Hände Weniger legen. Wahrscheinlich wird man die Verwaltung wie die der Museen alter Kunst der Sammelweise eines gut beratenen Privatmannes sehr nahe bringen. Diese Grundsätze klingen fast trivial, so selbstverständlich scheinen sie. Sie sind aber bei der Verwaltung einer öffentlichen Sammlung moderner Kunst wirklich neu.

Eine solche moderne Galerie würde denn auch fast Nichts gemein haben mit den jetzt als Museen moderner Kunst geltenden Instituten. Sie würde wie die Camondo-Sammlung in Paris die Ruhe, die Vornehmheit und das erhöhte Leben mit den Galerien alter Kunst teilen. Sie würde durch die grossen Traditionsentwicklungen, die das 19. Jahrhundert

ebenso wie alle frühere Kunst durchzogen haben, organisch und lebendig werden und durch die grossen Meister, die das 19. Jahrhundert zahlreicher gehabt hat als irgend ein früheres ausser dem 15. und 17., fesseln und erheben, statt zu langweilen und ermüden.

Vor allem aber würde sie das Bild der gegenwärtigen gährenden, jeden Tag neu nachwachsenden Entwicklung so festhalten, wie noch nie vier Wände ein Stück Leben festgehalten haben. Die jungen fruchtbaren Talente, die es in Deutschland, Frankreich und auch in England giebt, können in ihren besten Werken billig gekauft werden. Hier vereinigt und aneinandergereiht würden sie mit den älteren zusammen die Brücke sein von unserer fieberhaften, weit verzweigten Entwicklung zur Tradition des 19. und der der früheren Jahrhunderte.

✿

Ein solches Museum wäre für eine noch jüngere, lernende Künstlergeneration von kaum zu überschätzendem Wert.

Denn die wertvolle, die eigenartige Künstlernatur bedarf der Tradition. Sie bedarf ihrer, um sich und ihre Eigenart auszudrücken. Je mehr und je klarere Zeichen und Hieroglyphen sie zum Gebrauch vorfindet, umso voller, kühner, widerstandsloser kann sie sich offenbaren.

Und zwar bedarf sie der ganzen, unverfälschten Tradition. Sie kann sich nicht wie das unpersönliche Malbedürfnis des Durchschnittstalents mit akademischen Rezepten zufrieden geben. Sie muss die Künstler in ihren Werken selbst ausfragen. Gerade die Feinheit und Einzigkeit ihrer Ausdrucksbedürfnisse macht ihr das unnütz, was irgend ein Andrer im Groben für Durchschnittsschüler von den Werken grosser Künstler abgezogen hat.

Deshalb haben alle grossen Neuerer ältere Künstler mit Leidenschaft studiert, von Lionardo und Velazquez bis auf Runge, Constable, Delacroix und Manet. Es giebt nichts Durchdringenderes als die Kunstnotizen von Delacroix und Constable oder die Kopien von Degas nach Poussin. Cézanne, wohl der entschiedenste Neuerer, den Frankreich im 19. Jahrhundert gehabt hat, lässt in Paris keinen Tag vergehen, ohne im Louvre ein oder zwei Stunden nach Signorelli oder Delacroix zu kopieren.

Daher würde ein solches Museum, das die Verbindung zwischen der modernen Kunst und der alten klar verfolgen liesse, einem Bedürfnis der jungen Ausnahmetalente entgegenkommen. Es wäre der richtige Mittelpunkt für eine Ausbildung wie gerade sie sie brauchen. Namentlich, wenn mit Kursen, die an die technischen Eigenheiten der alten Kunst heranführten, Vorlesungen verbunden würden, die die Wissenschaften der Farben- und Formenlehre nach Helmholz, Rood, Hildebrand zugänglich machten.

So schliesst sich an den Museumsplan organisch die Möglichkeit einer neuen Art von Lehrwerkstätten an, einer deutschen, den modernen Verhältnissen angepassten Ecole de Rome.

Der Grundsatz, dem der Künstlerbund entstammt: die Eigenart in der Kunst zu schützen und zu fördern, und zwar mit Macht, aber keinen andern Einfluss auf die Kunst zu suchen oder dulden, dieser Grundsatz entspricht eben dem Wesen der Kunst. Er ist lebendig und erzeugt deshalb immer neue Erscheinungen.

✿

So wird denn dieses Prinzip auch im Staatsleben zur Geltung gebracht werden müssen.

Denn der moderne Staat befasst sich mit Kunst. Er hat Galerien, macht Ausstellungen, giebt Aufträge, baut, belohnt. Und es handelt sich hier nicht, wie Politiker nur zu leicht meinen, um „kleine“ Fragen, die den Gang der „grossen“ Politik nicht stören sollten. Sondern hier sind in Wirklichkeit die Dinge, um derentwillen alle Politik überhaupt da ist. Im letzten Grund erfüllt Politik nämlich immer nur in verschiedenen Formen Eine Aufgabe: einem Volke, d. h. den idealen, intellektuellen oder künstlerischen Gaben eines Volkes, die höchste, mannigfaltigste und weiteste Entfaltung bahnen und sichern. Dazu sind Parlamente, Panzerschiffe, Handelskammern da. Selbst die „hohe“ Politik ist nur Mittel zu diesem Zweck. Die Denker, Dichter, Künstler stehen im Mittelpunkt und alle Andren um so zentraler, je näher ihr Wirken diese lebendigen Geister berührt, die das Ewige ihres Volkes sind.

Deshalb trägt Jeder die schwerste Verantwortung, wo er in Dingen des Geistes mit beschliesst. Und da der Staat die Kunst in seinen Bereich zieht, so muss man verlangen, dass die Kunst auch in der Politik nach ihrer richtigen Bedeutung geschätzt und nach dem richtigen Prinzip, dem der Freiheit, behandelt werde.

Utopisch wie das heute scheinen mag, so glaube ich doch, dass wenn der Wert und die Grundbedingungen einer reichen Kunstentfaltung klar

erkannt sein werden, ein Geschlecht von Kulturpolitikern entstehen wird, die nicht wie heute in Preussen die Kunst staatlich regeln wollen, sondern versuchen werden, die Macht des Staates zu benutzen, um die Eigenart in der Kunst vor Bedrückung zu schützen und um dem Talent Gelegenheiten zu eröffnen, frei nach seinem Gewissen zu schaffen. — Ich glaube das, weil solches Wirken im Sinne des Gebots wäre, das im modernen Bewusstsein immer deutlicher tönt und immer mehr zum Rückgrat des ethischen Wollens wird, des Kundrygebots, das auch zugleich im Zarathustragebot enthalten ist: dass Jeder immer dem Höherbegnadeten dienen soll.

Ein vorbildlicher Typus dieser Art war der grosse französische Ministerialdirektor Chennevières, der der wütendsten Opposition zum Trotz Delacroix seine epochemachenden Monumentalaufträge verschaffte und später die Wände des Pantheon nacheinander an Millet und Puvis de Chavannes vergab.

Für Deutschland ist es von guter Vorbedeutung, dass eines von seinen grossen Geschlechtern, die Wettiner, seit Jahrhunderten immer wieder Kulturpolitiker dieser freiheitlichen Art hervorbringt. Jedesmal wenn die deutsche Kultur sich neuen Zielen zuwandte, sind die neuen, eigenartigen Geister vom Haus Wettin in Thüringen gefördert und geschützt worden. Luther und Cranach, Herder und Goethe, Liszt und Wagner waren Moderne für ihre Zeit und wurden als solche in Weimar aufgenommen. Denn hier gilt schon lange die Verteidigung und Begünstigung der Eigenart ohne Einmischung in ihre Bethätigungen als Staatsgrundsatz. Dem verdankt Weimar seine lange Vorherrschaft in der deutschen Kultur; ein glänzender Beleg für die Fruchtbarkeit dieses Prinzips im Staatsleben. Und der junge Fürst, der jetzt regiert, hat bewiesen, dass er die stolzen Traditionen seines Hauses fortzuführen fest entschlossen ist.

So bedeutet denn für den Künstlerbund seine Heimat Weimar nicht blos einen Rückhalt, sondern zugleich das glänzendste Vorbild in deutschen Landen derjenigen Art der Kunstförderung, für die diese neue, starke Vereinigung gegründet ist.

BEIM TODE GÉRÔME'S



BEIM Tode Géròmes, der am 8. Januar erfolgt ist, erhoben manche Anhänger der Impressionisten ihre Stimme und klagten den im achtzigsten Lebensjahr gestorbenen Maler von neuem an, dass er es gewesen sei, der die Annahme der impressionistischen Schenkung Caillebotte's für das Museum des Luxembourg beinahe mit Erfolg hintertrieben hätte. Das war jedoch unmässig von den Anhängern der Impressionisten. Sie hätten Gérôme im Tode ruhen lassen sollen. Er war so lange Zeit vor den Impressionisten gestorben, dass er sie nicht mehr erleben konnte. Er war sechsundvierzig Jahre alt, als ihre entscheidenden Schöpfungen auftauchten. Das ist kein Alter; Gérômes sterile Natur hatte aber bereits in diesem Alter keine Möglichkeit mehr, sich zu erneuern.

Eher würde es am Platze sein, Gérôme anzugreifen, weil er auch Millet nicht verstand, obgleich er zehn Jahre jünger als Millet war. Aber alles au-delà widerstand ihm. Er begriff auch Corot nicht. Ueber Millet hörte ich ihn einmal entsetzlich schelten. Er sagte, er entspräche nicht dem „esprit clair" der französischen Rasse. Es war, als wären nicht Millet und Gérôme durch die Rasse vereinigt. Er sprach von Millet so fremd wie Pailleron von Ibsen.

Hätte man dem leichten und flachen Autor der „Welt, in der man sich langweilt" vorwerfen dürfen, dass er von Ibsen sagte, das wäre nicht „du théâtre"? Aus einer ähnlichen Anschauung heraus, die Kunst ganz vom Standpunkt des Amuseurs gefasst, urteilte Gérôme. Die Kunst war gleichsam ausserhalb seiner Person. Er betrieb sie, sie durchdrang ihn nicht. Er arbeitete äusserst fleissig. Bis zuletzt. Am Tage vor seinem Tode hatte seine Frau Gäste zum Frühstück. Er frühstückte vor ihnen, um sich nicht bei der Arbeit zu stören, ging, als ihr Essen sich dem Ende näherte, zu ihnen und forderte sie auf, die Fortschritte seiner Arbeit zu sehen. Er arbeitete noch bis zum Abend; dann nahm er an einem Diner der Akademie teil. Am andern Morgen fand ihn sein Diener tot im Bette. Gérôme hat also ein wunderschönes Leben der Arbeit gelebt. Aber die Arbeit war mehr ein Sport für ihn als etwas anderes. Er übte sie in der Freude aus etwas zu thun, was er technisch bewältigen gelernt hatte. Auch zeigt das relativ Ergiebige seiner Ader, wie wenig ihn seine Thätigkeit anstrengte; er übte sie aus wie Anekdotenerzählen. Er erzählte ausgezeichnet Anekdoten. Viel besser sind seine erzählten als seine gemalten Anekdoten. Die erzählten waren wirklich vollendet. Er gehörte zur alten Garde der Anekdotenerzähler; er war von der Generation der Prinzessin Mathilde Bonaparte, die ebenfalls jetzt, einige Tage vor ihm, gestorben ist und in deren Anekdotenschatz eine allerliebste Geschichte vorkommt, die auf ihn Bezug hat. Die Prinzessin Mathilde war mit mehreren hervorragenden Persönlichkeiten bei dem Ehepaar Ganderax zu Tisch geladen. Zu den erwarteten Gästen gehörte auch Gérôme. Man wartete und wartete, aber er kam nicht. Nachdem man etwa eine Stunde gewartet hatte, sagte die Prinzessin plötzlich so nebenhin: „Dass ich's nicht vergesse: ich habe heute früh von Gérôme eine Depesche aus Spanien erhalten — er kann nicht kommen." „Aber warum haben Sie das nicht gleich gesagt, Prinzessin," rief alles durcheinander. „Weil ich noch keinen Hunger hatte," erwiderte die Prinzessin. — Von dieser Art war die Verve Gérômes.

Gérôme ging jeden Abend aus, an jedem Morgen machte er seinen Spazierritt im „bois". Es ist nicht so recht von ihm zu erwarten gewesen, dass er dann bei Tage die „Geburt von Jesus Christus", oder andere Bilder, an denen er malte, innerlich erlebte. Wir wissen allerdings, dass auch Delacroix „en ville" ass; er lebte aber nicht regelmässig für die Gesellschaft; und er war ein Genie.

Gérôme war weniger ein Maler in des Wortes eigentlichem Sinn als ein an das Ende seiner Studien gelangter Akademieschüler. Er behielt noch die Neigungen der Akademieschüler bis in sein hohes Alter, nahm an ihren Bällen teil, kostümierte sich mit ihnen, war mit ihnen jung. Alles aus der glücklichen Oberflächlichkeit seiner Natur heraus, die ihn seine Haupthätigkeit als etwas ansehen liess, das man von einer gewissen Stunde des Tages an bis zum Abend thut — und abends ist man lustig.

Mit seiner trockenen Art von Kunst hing es zusammen, dass er als ein hervorragender Zeichner galt. Er war nur ein gewissenhafter Zeichner; er zeichnete präcis, man kann sagen, richtig, in seiner Zeichnung war aber nichts von dem Leben, der Feinheit, den Eigenschaften der leidenschaftlichen Versenkung, wie sie in den Zeichnungen von Ingres, Degas und Rodin wirkt. Gérômes Zeichnung war arm, mager, wie es die Zeichnung seines Lehrers Delaroche war.

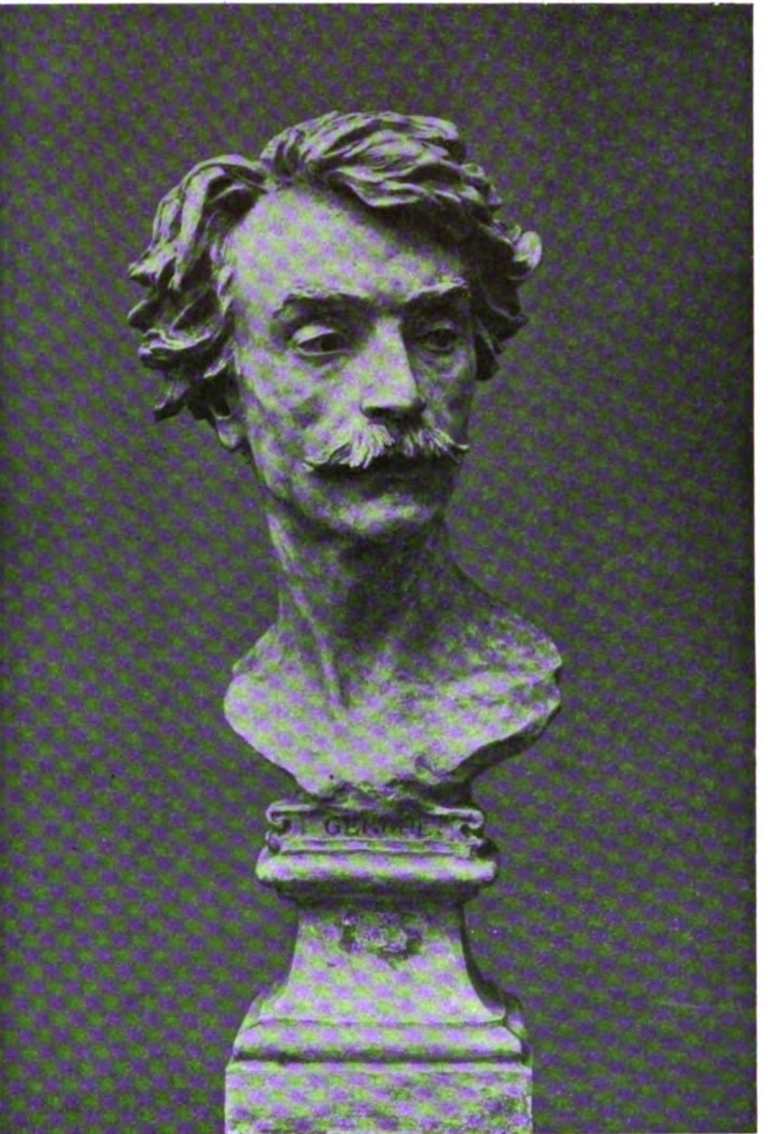
Unter dem Kaiserreich galt Gérôme, wie er im Leben witzig war, für einen geistreichen Maler. Er malte Scenen aus dem alten Rom, etwa Auguren, die sich begegnen, und man witterte, das sei Satire auf die zeitgenössische Geschichte, man wähnte, dass Gérôme eine Begabung hätte wie Offenbach, Meilhac, Halévy sie bethätigten. Jetzt wirken alle Gérômeschen Bilder nur als nüchterne, antiquarisch gelehrte oder ethnographisch gewissenhafte Zusammenstellungen.

Wir kennen kein Gemälde von Gérôme, in dem Gefühl ist. Von Gérômes Bildern möchte man sagen: sie sind Winkel der Natur durch *kein* Temperament gesehen. Er verausgabte sich abends. Am Tage war er eine Malmaschine.

Indessen kann man kaum bei ihm sagen: Winkel der Natur. Denn er sah ihr Licht und ihre Luft nicht. Kein Licht, keine Luft ist in seiner Phryne, die vor den Richtern enthüllt wird, voller Härte sind seine Bilder des türkischen Frauenbads oder der Gladiatoren, voll Härte sind namentlich seine Landschaften, die er in den Donauprovinzen gemalt hat. Betreff dieser Landschaften kann man von dem Fluch sprechen, der in der heiligen Schrift steht: Dein Himmel wird wie Kupfer sein, deine Erde Eisen.

Schon früh hat Gérôme sich auch der Plastik gewidmet. Manche haben gemeint, dass Gérôme in den plastischen Werken künstlerischer gewesen wäre als in der Malerei. Wenn wir jedoch den

Ausspruch wagen dürfen, dass seine Bilder, abgesehen von der ungemein subtilen Behandlung, sich, rein ästhetisch genommen, von den unrhythmischen Puppen der Wachsfigurenkabinette nicht unterscheiden, insofern sie nicht entstanden, sondern zusammengesetzt sind, so wird die Aehnlichkeit Gérômeschen Schaffens mit Wachsfigurenproduktion bei seinen plastischen Werken noch deutlicher. Empfinden für Plastik hatte Gérôme genau so wenig wie Empfinden für Malerei. Er glänzte in der Plastik durch die Details und durch die Vielfarbigkeit. Mit einer Bellona, von 1872, in Elfenbein, Marmor und Bronze, die er viele Jahre hindurch vorbereitet hatte, erregte er mehr Widerwillen als Zustimmung. Sie hatte einen nicht tragischen, nur grimassenhaften Ausdruck und war gemein in der nach innen gekehrten Fussstellung. Später hatte er hauptsächlich Glück mit Bronzestatuetten, denen er durch Gold-, Silber- und Patinierungen in verschiedenen Tönen ein abwechslungsreiches Aeussere gab. Seine beste Arbeit ist die Bronzestatuette eines jugendlichen Bonaparte, zu Pferde, in Egypten. Brach sich hier der Enthusiasmus Bahn, der Gérôme für Napoleon beseelte? Gewiss ist, dass Gérôme in diesem Werke wärmer geworden ist und dass es eine angenehme Linie auszeichnet.



J. BAPTISTE CARPEAUX — BÜSTE GÉRÔME'S

Gérôme selbst war eine durchaus elegante Erscheinung. Man möchte ihn als einen Husarenoffizier, der in den Generalstab gekommen ist, bezeichnen, so sehr vereinigte sich in ihm Verwegenheit des Gesamtbildes mit Klugheit im Ausdruck. Er hatte einen sehr dunklen, übrigens schönen Teint. Von dieser bernsteinfarbenen Haut hoben sich um so stärker das dichte schneeweisse Haar und der martialische Schnurrbart ab.

In seinen jungen Jahren wurde eine Büste nach ihm angefertigt. Die Augen sieht man hier ins Träumerische vertieft, die schönen Züge durch die Eigenschaften des Bildhauers edler geworden. Vielleicht verallgemeinert die Büste den soldatisch wirkenden Gérôme etwas, sie macht aus ihm die Erscheinung „des“ schönen Künstlers zur Zeit des zweiten Kaiserreichs, ein Abstractum. Man sieht, wie der Bildhauer — es ist Carpeaux — sich in den schönen Gérôme künstlerisch verliebt hat und ihn sich zu eigen machte, ihn etwas umgestaltete. Jedenfalls wird dieses wunderbare Werk des grossen französischen Bildhauers noch leben, wenn Gérômes Persönlichkeit, Gérômes Bilder und Statuen vom Staube der Vergessenheit bedeckt sind. Diese Büste Carpeaux', an der das Wort „Gérôme“ steht, wird unzweifelhaft das einzige Werk sein, mit dem sich Gérômes Name verbindet. H.



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Das dem Reichstage gegenüber errichtete Haus des Reichstagspräsidenten, das lange die Neugier der Vorüberwandelnden erregte, wurde den Mitgliedern des Architektenvereins und der freien Vereinigung an einem dieser Tage vorgeführt.

Nichts Besonderes über die im ersten und zweiten Stock gelegene Wohnung des Präsidenten zu sagen. Nur eines fällt auf. Wallot hat in einem der Säle gleich den Bildhauern der mittelalterlichen Kirchen gegenüber der Majestät alles übrigen einem launigen Einfall Raum gegeben. Der grosse Festsaal dient zugleich als Tanzsaal; hier stellte Wallot sich vor, wie die Herren unbewegt stehen bleiben, während die Töchter der Reichsboten gern ein Tänzchen machen möchten. Er trug dafür Sorge, dass die Damen mit einem Blick an die Decke die Herren an ihre Pflicht mahnen können. Denn er liess an ein Band, das rund um das Mittelfeld läuft, die Worte unseres alten Kaisers setzen: ich habe keine Zeit müde zu sein.

*

Im düsseldorfer General-Anzeiger veröffentlicht Anton v. Werner eine Zuschrift; er beklagt in ihr, dass in dem neuen deutschen Künstlerbund auch Nicht-Künstler wären, während aus dem neuen Künstlerbund heraus gegen die alte deutsche Kunstgenossenschaft der Vorwurf geschleudert worden sei, viele ihrer Mitglieder wären Nicht-Künstler und Dilettanten. Das ist jedoch ein Streit um Worte. Die Nicht-Künstler, die die alte Genossenschaft beschweren, sind Dilettanten, welche keine Anregungen gaben. Die Nicht-Künstler, welche dem neuen deutschen Künstlerbund beigetreten sind, wollen nicht als gute oder schlechte Maler mitgezählt werden, vielmehr bieten sie ihre Erfahrungen, ihre Reisen, den weiten Kreis ihrer Kenntnisse dar.

*

Der Grossherzog von Weimar erzählte seinen Gästen aus dem neuen deutschen Künstlerbund, dass er zum preussischen Kultusminister gesagt habe: je mehr Fehler in Berlin gemacht werden, desto besser ist es für Weimar. In der norddeutschen allgemeinen Zeitung wird der Versuch gemacht, zu bestreiten, dass der Grossherzog mit dem Minister sich über Kunst unterhalten hätte! Weh dem, der lügt.



Dem Prof. Dettmann an der königsberger Akademie ist nahegelegt worden, sein Amt oder seine „seces-

sionistische“ Malweise aufzugeben. Die Auffassung, dass ein Lehrer mit einem „Malbeamten“ identisch sei, macht sich geltend; man denkt an den Papst, für den nur eine Art der Rechtgläubigkeit existiert und vor dem Theologieprofessoren ihre Lehre zurücknehmen müssen.

✵

Eine ganze Wagenladung Eberleins traf in Rom ein. Der Schöpfer des Goethe-Denkmals hat begriffen, dass er in Rom noch nicht gefällt und er wird sich deshalb, wie das Giornale d'Italia berichtet, „quantitativ in ganz ausserordentlicher Weise“ an der im Frühjahr zu eröffnenden Ausstellung der Amatori e Cultori di belle Arti beteiligen.

✵

Die Wahl eines Präsidenten der internationalen Gesellschaft der Bildhauer, Maler und Kupferstecher (eine londoner Künstlergesellschaft) hat stattgefunden. Das Amt bekleidete früher Whistler. Jetzt ist Rodin ernannt worden. Zum Präsidenten der diesjährigen grossen berliner Kunstausstellung wurde Ernst Körner gewählt.

✵

Muss ein Ausstellungspräsident immer ein Genie sein? Das wäre schlimm für die überwältigende Mehrheit der Ausstellungen; es genügt, wenn er zu begreifen vermag, was Grosses in der zeitgenössischen Kunst produziert worden ist. In diesem Punkt, fürchten wir, versagt Ernst Körner. Er erscheint nicht wie jemand, der im Besitz der künstlerischen Bildung seiner Zeit ist.

Es hat etwas Beschämendes, zu denken, dass er an der Spitze einer grossen Ausstellung in Berlin steht. An der Spitze einer kleineren Ausstellung, die ihre Wände mit den Bildern ihrer Künstlervereinsmitglieder behängt, wäre er am Platz. Anton v. Werner war der Posten angeboten; er scheint geahnt zu haben, dass die diesjährige grosse berliner Ausstellung recht schlecht werden wird, weil sich der deutsche Künstlerbund gebildet hat. Er hat die Wahl abgelehnt; und so ist Prof. Ernst Körner an die Spitze der Ausstellungskommission gekommen.

✵

Bei einem Wettbewerb für die Bemalung der östlichen Wände des Reichstagssitzungssaales wurden die Preise verliehen. Einen erhielt Prof. Arthur Kampf, einen Prof. Woldemar Friedrich, einen Angelo Jank.

✵

Bei Schulte sind Werke eines jungen Malers ausgestellt, dem ein ungewöhnlicher Ruf vorausging: Caro-Delvaille. Unsere Erwartung, dass es nicht viel sein würde, was er zu bieten hätte, wurde Lügen gestraft. Caro-Delvaille ist wirklich ein guter Maler. Nicht ein junger Manet — so sagten die einen — oder ein junger Renoir — so drückten sich die Gemässigteren aus: aber immerhin ein guter Maler. Dass er aus den Kolonien ist, sieht man bei den Bildern dieses fünfundzwanzigjährigen Künstlers von selbst. Auch ein junger pariser Künstler pflegt die Frau in den Mittelpunkt seines Nachdenkens zu stellen; und doch nicht mit einer sich so versenkenden Beflissenheit. Auch zeigen die von Caro-Delvaille dargestellten Frauen selbst, dass sie keine Pariserinnen sind. Sie sind vielmehr Creolinnen; wenn auch nicht dem Blut, so doch der Gesinnung nach und in der Art, wie sie ihre Toiletten tragen; oft auch in der Art, wie ihre Toiletten angefertigt sind. Mit Temperament und naiver Unbefangenheit hat Caro-Delvaille das Quantum Wildheit und Unkultur, das Exotische und Träge, das Naiv-Raffinierte der Frauen, die ihm vorschweben, wiedergegeben. Der Maler in ihm verrät sich hervorragend z. B. in einer Hand, die eine der von ihm gemalten Frauen, die auf einem Sopha liegt, hinter ihren Kopf breitet. Diese Hand ist ausgezeichnet; das Fleisch in ihr wirklich gefühlt. Manchmal kommt auf Caro-Delvailles Arbeiten der Fehler vor, dass, während der Vordergrund mit den Frauenfiguren klar und leuchtend ist, der Hintergrund zu sehr verwischt, zusammengestimmt, schwächlich gemacht erscheint — gleichsam als ob sich zwei Malmethoden in den Bildern vereinigt fänden. Am besten unter den Arbeiten sind: „die manicure“, die Dame mit den Hortensien und das Bild „meine Frau“.

Von Georges Jeanniot, dem von Zola Geliebten, sieht man Arbeiten, die nur mittelmässig sind. Eine herrliche Kleinbronze stellt der Belgier Jules Lagae aus, einen vlämischen Stier.

✵

Bei Paul Cassirer ist eine glänzende Ausstellung Slevogts. Da wir über den Künstler einen Aufsatz zu veröffentlichen gedenken, so stehe hier nur dieser Hinweis. Curt Hermann wendet in liebevoller Vertiefung die neo-impressionistische Technik auf Stillleben an. Paul Baum zeigt liebenswürdige Landschaften in hellen Tönen aus Konstantinopel und Flandern, auch ein älteres tonvolleres Bild mit blühenden Malven.

✵

Die münchener Secession veranstaltete ihre lang erwartete Ausstellung in Berlin im Künstlerhause. Sie hat nicht mit viel Glück operiert. Die Verständigen bei uns haben niemals gemeint, dass sie etwa im Bewusstsein von der berlinischen Fülle an Talent einen Niedergang des münchener Talents beklagen dürften—sie haben vielmehr nur angenommen, dass in München ein Niedergang in der Fähigkeit, Ausstellungen zusammenzustellen, zu konstatieren sei, ein Mangel an Organisation, an Beflissenheit, die Ausstellungen so gut geraten zu lassen, dass selbst die Mitglieder erstaunen. Umsomehr hätte die münchener Secession sich bemühen müssen, bei ihrer

Ausstellung in Berlin bedachtsam zu sein und nur das Gehaltvollste zu wählen. Wir sehen zu viel „Niveau“ in ihrer jetzigen Ausstellung.

Unter manchem „Gesauzten“, wie der nicht schöne aber charakteristische Ausdruck lautet, fällt eine feine Arbeit Otto Greiners auf. Man erlebt hier nicht den betrübenden Fehler Greiners, der ihm begegnet, so oft er sich in ideale Gebiete begeben will: dass er seine Modelle auszieht, sie hiermit ihres Charakters entkleidet zu haben wähnt und uns als Göttin des Tanzes, als Pallas Athene, als den Odysseus bethörende Sirene vorführt, was eine Viertelstunde vorher Agnes Müller oder Katharine Schultze hiess und Katharine Schultze und Agnes Müller natürlich geblieben ist. Bei dem Bilde im Künstlerhause hat Otto Greiner seine beiden Modelle in ihren hausbackenen schwarzen Kleidern gelassen und er ist auf diese Weise einfach geblieben und der malerische Sinn in ihm ist stärker zur Entfaltung gelangt. Der Ton seines Bildes ist fein und kultiviert; die Zeichnung ist vorzüglich. Der Mangel an Manieriertheit entschädigt für eine auch in dieser Arbeit hervortretende Nüchternheit.

Münchener Künstler, die nur Arbeiten im „Niveau“ gesandt haben, sind Angelo Jank, Friedrich Attenhuber, Ludwig Herterich, Christian Landenberger. Schramm-Zittau ist in einer Hühnerfütterung süsslich. Von Exter sieht man neben einer Nymphe, die etwas unter Niveau ist, eine kleine Cellospielerin, welche das Rätsel aufgiebt, wie einer ein talentvoller Künstler sein und doch eine solche Arbeit ausstellen konnte. Von Hubert v. Heyden sieht man ein gutes Tierstück. Unerfreulich ist Alois Hänischs Landschaft „nach dem Regen“. Die Schule der „boys of Glasgow“ müsste gegen diesen Künstler klagbar werden, weil er denen, die an sie noch glaubten, den letzten Rest ihrer Anhänglichkeit nimmt. Sympathisch sind einige der Landschaften von Richard Pietzsch. Tooby sandte ein kühles und gutes Landschaftsbild „Herbsttag“. Sambergers Zeichnungen haben zuweilen etwas die Charakteristik glänzend Packendes; so sein Porträt v. Heydens, in dem der Junkerkopf vorzüglich herausgekommen ist. Sobald er in Öl malt, geht der Sinn für die Realität völlig unter und seine Gestalten werden zu Schemen.

Vor zwei von A. v. Keller ausgestellten Bildern ist es schwer, eine peinliche Empfindung niederzukämpfen. Der Maler, der in seiner besten Zeit Jairi Töchterlein gemalt, an dessen früheren weiblichen Porträts man noch Gefallen gefunden hatte, an dessen badenden Römerinnen man immer noch bei dem freilich gequälten Kolorit den Maler von Rasse erkennen konnte, ist hier in das banalste Schlechte versunken. Unter keinen Umständen hätten diese Bilder ausgestellt werden dürfen. Ein drittes Bild v. Kellers, eine kleine Aktscene, ist besser.

Von Habermann sieht man ein grosses „Familienbild“. Den Gutsherrn hört man altbayrisch reden; im Gesicht der Hausfrau ist Leben und Lachen; das Ganze ist ein malerischer Witz. Nicht mehr. Doch freut man sich an dieser eines Barockmalers würdigen Geschicklichkeit in der Lebendigmachung von wenigstens drei der Figuren (der Mann, die Frau und das älteste der Kinder). Schade ist, dass Habermann daneben einen seiner weiblichen Akte ausstellt, die als art pour l'art gemacht sind und in ihrer Ungegenständlichkeit nur geringe Produkte sind. Das „Familienbild“ ist das zweitbeste Bild der Ausstellung.

Das beste ist Uhdes „Atelierpause“.

Auch dieses Bild hat etwas von einem Barockmaler. Dessen cynische Gelassenheit gegenüber dem Motiv prägt sich in ihm aus. Dargestellt ist, wie ein weibliches Modell mit einem Kinde, das zu einer Madonna Modell steht, in der Pause an das Bild tritt. Das Modell, das für den heiligen Joseph dient, steht ohne Pose ruhig daneben. Ebenso sieht man die kleinen Kinder, die in ihrer Liebenswürdigkeit als Engel dienen sollen, mit ihren angebundenen Flügeln, sich ausruhend, und dahinter die mit Gemälden bedeckte Wand des Ateliers. Natürlich liegt alles Verdienst bei diesem Bilde darin, wie es ausgeführt ist. Es ist diskret, das ist sein hohes Verdienst. Scheinbar ist es „genrehaft“, thatsächlich zeigt es eine Vermenschlichung in des Meisters Kunst. Seine Naturstudien verschmolzen sich zu einem Kunstwerk, an dessen Ungezwungenheit und Reife in jedem Betracht man Anteil nimmt. Nur scheinbar ist hier nicht ein so tiefes Gefühl wie in den religiösen Bildern des Malers; thatsächlich sagt aus ihm der Maler: in meiner Jugend haben mich Bilder der Heiligen ergriffen, doch längst habe ich wieder einsehen gelernt, dass jeder Sonnenstrahl malerisch ist und jeder Pflasterstein seine Schönheit in sich trägt. Indem ich das Modell so liebevoll wiederzugeben trachte als wäre sie die Madonna selbst, kann ich keine Grenze mehr für meine künstlerische Bethätigung sehn. Das gleiche Gefühl der Inbrunst ströme ich aus, wenn ich den Mann, der mir als heiliger Joseph dienen soll, in der Pause male oder wenn ich ihn zu seiner Figur im Bilde verwende; mindestens das gleiche Gefühl ströme ich dann aus. Alles Menschliche ist malerisch, ist gleichmalerisch; so scheint aus diesem Bilde heraus der ältergewordene Meister zu reden. Sein Bild ist nicht sehr voll im Ton, es ist vielleicht etwas müde – aber doch sehr schön. Es zeugt von der schönsten Herrschaft des Meisters über seinen Besitz, es ist voll von Geschmack in seinen Einzelheiten. Zweifellos ist es das bei weitem hervorragendste Bild der ganzen Ausstellung und es würde diese zu einem Ereignis ersten Ranges machen – wenn es nicht schon einmal in Berlin gezeigt worden wäre.

Die plastische Abteilung der Ausstellung weist nicht weniger als neununddreissig Schöpfungen auf. Diejenige, die man mit dem grössten Vergnügen sieht, ist — obwohl selbst Hildebrand vertreten ist — ein kleines Porträt-Relief von Hermann Lang; eine entzückende Arbeit.

H.

AUS DEM KUNSTGEWERBEMUSEUM.

Im Kunstgewerbemuseum sah man eine anregende Revue alter Teppiche und Stoffe.

Die Fabelreize kostbarer persischer Knüpfarbeiten spielen hier. Die Spaziergänge, die Bodes feine und kennervolle Monographie (in den Monographien des Kunstgewerbes) in jene verwunschenen farbenglänzenden Wunderwelten Asiens unternahm, erhalten lebendige Illustration und manches kam ans Licht, was leider sonst verpackt und zusammengerollt in unfruchtbarer Schönheit den Blicken entzogen ist.

Eine Probe jener von Bode so hochgerühmten Gattung der Tierteppiche sieht man. Diese Teppiche, deren seltene sich in Elitebesitz befinden, sind persische Arbeiten, die zur Blütezeit der Safidendynastie unter chinesischen Einflüssen entstanden. Die ganze Welt der chinesischen Legende, alle ihre Fabeltiere, der Phönix, das Einhorn, der Drache und ihre Ornamente, das Wolkenbandmotiv vor allem erscheinen. Der beste dieser Gruppe ist der Jagdteppich des österreichischen Kaiserhauses. Die Schilderung einer persischen Jagd giebt er. Auf lachsfarbenem blumendurchranktem Grund tummeln sich Reiter zwischen Löwen, Antilopen, Wildschweinen, Hasen, Füchsen, Hirschen. Die Pflanzen, die Schilderung der Menschen und Tiere gleicht genau dem gleichzeitigen Dekor auf Metall und Lederarbeiten. In diesen Motiven kommt aber dann die chinesische Note: zwei Drachen und der Phönix, und das ist das Wappen der Mingdynastie, die von 1368 an drei Jahrhunderte fast China beherrschte. Eine Sammlung aller dieser chinesisch-persischen Leitmotive bietet der grosse wollene Tierteppich, der aus einer Genueser Synagoge in den Besitz des Kaiser-Friedrich-Museums kam. Auf ihm, der einen Wald darstellt, geben sich die chinesischen Fabelgeschöpfe ein Stelldichein mit den Tieren Vorderasiens, ein Garten Eden voll jeglicher Kreatur.

Auf dem Teppich dieser Ausstellung finden sich gleichfalls Einhorne und Leoparden vermischt mit Haustieren, gerahmt von grosszügig geordneter Rankenarchitektur.

Reifste, feingeknüpfte Technik bester Periode zeigt dieses Stück. Es hat in seinen blauroten Mischungen auf Crême-Grund jenen mattschimmernden leuchtenden Flor, der die Feinschmeckerei der Amateure ist. Erlesenen Geschmackswert stellt er dar.

Die andere Seite des Sammelns, auf der die Historischen, die Kulturell-Forschenden stehen, ist durch jenes in seiner derben Knüpfung und seinen harten Tönen fast barbarisch wirkende Stück vertreten, das in gelb, blau und rot das Mingwappen zeigt, der Drachen mit dem Phönix, „in sehr karikierter Zeichnung" (wie Bode sagt).

Ein mittelalterliches Stück ist das von grösster Seltenheit. In Rom ward es erworben. Aus einer Kirche in Mittelitalien stammt es. Interessant sind Verwandtschaftsmomente, die Bode von ihm berichtet und die seine Chronologie festlegen helfen. Unter altnorwegischen Teppichmustern findet sich ein ganz ähnlich behandelter Tierteppich. Da er, wie sich aus gewissen Zügen sicher erkennen lässt, kein orientalisches Produkt ist muss er eine Nachbildung einer asiatischen Knüpfarbeit des dreizehnten oder vierzehnten Jahrhunderts sein, eine Frucht der Beutezüge norwegischer Seeräuber. Noch interessanter aber ist, dass von diesem Teppich eine alte Abbildung erhalten ist. Hier bewährt sich die geistreiche Methode Bodes, die Orientteppiche auf den Gemälden Italiens und der Niederlande vergleichsweise zu verfolgen. Dieser Mingteppich nun findet sich wiederholt im Spedale della Scala zu Siena auf dem Fresko der „Hochzeit der Findlinge" von Domenico di Bartolo, das zwischen 1440 und 1444 entstand.

Bemerkenswerte Typen sind auch die Teppiche, bei denen sich (man denkt an die chinesischen Porzellane des achtzehnten Jahrhunderts mit dem Dekor in europäischer Manier) deutlich europäische Einflüsse nachweisen lassen. Ein Beispiel mit dreifach wiederholten üppigen grün-gelben Fruchtkränzen als Rahmen ähnelt durchaus den Robbiaschen Motiven solcher Früchtemedaillons. Ein Gegenstück zu diesem echten Orientteppiche mit europäischer Physiognomie ist ein wirklich europäischer Knüpfteppich aus älterer Zeit, der spanische Teppich in grün und gelb mit den schmal-ovalen Rankenmedaillons um das gerankte Blattmotiv.

Eines der kuriosesten Beispiele europäisch-orientalischer Mischung ist der grosse gelb und mattrosa getönte Teppich mit drastisch-stofflichen Motiven, die dieser sonst so unstofflichen Kunst eigentlich ganz fern stehen. In den vier Ecken sind vignettenartige Bildstücke von primitiver an alte Miniaturen erinnernder Zeichnung erkerartig eingeschlossen, je eine Segelgaleere mit Europäern, vermutlich sind Holländer gemeint; der Steuermann ist herausgeschleudert, er kämpft mit den Wellen, nur den Oberkörper sieht man, und ein grotesker Haifischkopf schnappt nach ihm.

Den edelsten Reiz haben aber zwei, von denen sich nichts seltsames und abenteuerliches melden lässt, die nur durch die Symphonie ihrer Farben sprechen. Eine Fülle einzeln gerahmter Motive schliesst sich auf ihnen aneinander, fast Musterkarten-ähnlich, Vasen, Baumverästungen, Fruchtstücke, und doch grosszügig vereint. Und eine hauchige Fläche haben sie, wie Phirsischflaum; ein verschleierter Glanz strahlt aus von ihnen; in eine leuchtende Tiefe blickt man; ein geborgener, eingebetteter Schmelz, wie bei dem schönsten Email cloisonné spielt in ihrem tiefen Grunde.

❋

In der Stoffsammlung, die sich umhegt von den lang herabwallenden Teppichen im Lichthof ausbreitet, durchwandert man alle Kulturreiche.

Unerschöpflich ist die Fülle: orientalische Gewebe aus Sammt und Gold, reliefartig auf vertieftem Grund; persische Stoffe des siebzehnten Jahrhunderts mit grün-



rosa Blumenstücken, japanisierend, auf goldfädiger heller Fläche; italienische Tapeten aus liladunklem Sammet mit goldenen Verschlingungen um den Granatapfel; spanische Sammte des sechzehnten Jahrhunderts, rot auf goldgelbem Atlas oder Seide, der Sammt in Muster geschnitten als Voluten, Zackenränder, oder Borten mit litzenartigen Ansätzen. Und neben solch kostbarem Prunk der schlichte liebenswürdige deutsche Wollbehang des sechzehnten Jahrhunderts mit dem Fries der laufenden Kinder; die weissen Farbenflecke ihrer Gesichter und Hände im rotbraunen Grunde sind rein ornamental behandelt, im Flächenstil, fast plakatmässig hingesetzt.

Die fesselndste Beute aber kommt aus ägyptischen Gräbern, vor allen aus den koptischen. Aus dem fünften und achten Jahrhundert sind hier Arbeiten, die jenseits der nur ethnographischen Merkwürdigkeit künstlerisch bestrickenden Reiz haben. Leinenwirkereien finden sich von der Delikatesse subtiler japanischer Stickereien, Borden von feinen blauen Emailtönen.

Metallischer Schmelz, eine Intarsia-Tiefe der Farben blau und rot in minutiöser Kleinmeister-Zeichnung überrascht und neben solchen Geschmackswerten erstaunt man über merkwürdige Stilparallelen.

Wie in altägyptischen Hockern (A. G. Meyers Stuhl-Vorlagen zeigen das) modern englischer Geschmack für das einfach konstruktive überkreuzte Stäbchen- und Lattenwerk sich ausspricht, so giebt es in diesen Grabfunden die seltsamsten Analogien zu Kulturen über Jahrtausende hinweg.

Gobelinmotive, Fruchtstücke in der charakteristischen altblau- und altgrünen Koloristik treten auf und ganz kurios sind jene Wirkereien, die an Straminvorlagen von 1820 und 30 erinnern: der bunte Hund, der Vogel und der spiessige Blumenkorb, die man sich gut auf einem gestickten Fusskissen der Biedermeierzeit denken könnte. Felix Poppenberg.

✲

DIE GRAPHISCHE AUSSTELLUNG IN HAMBURG.

In Hamburg hat die Gesellschaft hamburgischer Kunstfreunde in den Erdgeschossräumen der Kunsthalle eine internationale Ausstellung graphischer Originalarbeiten veranstaltet. Sie verfolgt damit den Zweck, das Interesse für die Griffelkunst in weiteren Kreisen zu wecken und zum Sammeln anzuregen. Damit aber der Sammler vor der Gefahr bewahrt bleibe, Geld an Gleichgültiges zu wenden, hat man eine Auswahl aus dem Besten getroffen, was die letzten zehn bis zwanzig Jahre geschaffen haben. Von andern Schwarz-Weissausstellungen unterscheidet sich die hamburgische dadurch, dass sie, unter Ausscheidung der Aquarelle, Pastelle und Handzeichnungen, nur gedruckte Blätter aufweist. Der Katalog führt über 1700 Nummern auf. Jeweilig ist etwa ein Drittteil des vorhandenen Materials aufgehängt.

Die hamburgische Kunst wollte man möglichst umfassend vorführen. Die Namen der Eitner, Illies, von Ehren, Kayser und Schaper nehmen den breitesten Raum ein. Ein grosser Teil ihrer Arbeiten hat, weil vergriffen, den Privatsammlungen entliehen werden müssen. Unter Eitners Arbeiten ist ein radierter Babykopf und eine dämmerige lithographierte Mondscheinlandschaft neben einigen farbigen Holzschnitten hervorzuheben. Illies ist durch eine reiche Kollektion seiner in farbiger Zinkhochätzung hergestellten delikaten Blumenstudien und Landschaften vertreten und hat diese ihm eigene Technik weiter entwickelt, welche es ihm ermöglicht, einen Farbenton durchlässig über einen Grundton zu setzen. Von Ehren bewährt von neuem seine treffsichere Beobachtung der Enten in farbiger Radierung, Lithographie und Holzschnitt, und Paul Kayser hat sich in erfreulicher Weise dem hamburger Stadt- und Hafenbilde zugewandt.

Menzel und Klinger sind, wie es nicht anders möglich, nur repräsentierend vertreten. Ebenso ist es mit Hans Thoma und Stauffer; letzterer ist dabei schlecht weggekommen, weil von den guten Drucken seiner Platten kaum noch etwas auf dem Markte ist. Max Liebermann und Graf Kalckreuth haben nahezu komplette Kollektionen gesandt. Es ist interessant, einen Gesamteindruck ihres radierten Werkes zu gewinnen. Wenn dort mit keckem Griff Momente der Bewegung lebendig festgehalten sind, so liegt hier ein warmer, wohliger Ton über allem ausgebreitet.

Neben den Worpswedern, Hans am Ende und Overbecks Moorlandschaften und Vogelers altväterisch zarten Poesien hängen Walther Leistikows kapriziös und fein stilisierte Radierungen. Von Steinhausens religiöser Lyrik gleitet das Auge hinüber zu den benachbarten Tragikomödien Corinths. W. Laage und E. R. Weiss sind mit einer nicht geringen Anzahl bemerkenswerter Holzschnitte vertreten. Ihnen reiht sich eine umfangreiche Sammlung von Holzschnitten, Radierungen und Lithographieen des Pragers Emil Orlik an. In Holzschnitten wie „die Courtisane“ und „die Schmiedewerkstatt“ gelingt es ihm die Technik auf eine seltene Höhe zu bringen.

Weit selbständiger und kraftvoller freilich muten Peter Behrens' grosse farbige Holzschnitte „der Sieger“ und die „Schmetterlinge auf dem Wasserrosenblatt“ an.

Auch Eckmann ist mit seinen besten Farbenholzschnitten vertreten.

Unter der Fülle der übrigen Namen dürfen Hans Olde und Albert Welti nicht unerwähnt bleiben. Dieser mit seiner vollzähligen Kollektion von Radierungen, unter denen ein vorzügliches Selbstporträt und phantastische Spukscenen hervorragen; jener mit einer Auswahl feiner Porträts.

Tritt bei den Deutschen die Farbe nur vereinzelt und zaghaft hervor, so hat sie bei den Franzosen die Herrschaft. Die bedeutendsten Werke finden sich den-

noch unter den einfarbigen Blättern, unter den Arbeiten derjenigen Künstler, die sich im Anschluss an Buhot und Bracquemond der Schilderung des pariser Strassenlebens und Stadtbildes zugewandt haben, unter den Radierungen, Holzschnitten und Lithographieen eines Béjot, Lepère und Leheutre und unter den Kaltnadel-Porträts des alten Marcellin Desboutin. Der jung verstorbene Henri Guérard und Charles Maurin wandten sich etwa gleichzeitig der Wiederbelebung der farbigen Radierung zu. Maurin greift mit Willkür, oft nicht ohne eine gewisse Pretiosität bestimmte Töne heraus, die der von ihm beabsichtigten Wirkung am besten zu Hülfe kommen. Sein Thema ist das Weib und das Kind. Eins seiner merkwürdigsten Blätter ist eine Balletgarderobe. Schwarze Strümpfe, weiss-blaue Röcke, dazwischen etwas weisses Fleisch; im Hintergrunde der Rücken eines Mädchens, das sich ein Hemd über den Blondkopf zieht. Neben Ranfts manchmal köstlich naiven Sachen und Jeanniots Strandscenen und Interieurs erreicht an Farbigkeit doch niemand Alexandre Lunois. Trotz aller Buntheit verlässt dieser nie den Rahmen ausgesuchter Harmonie, und die grellsten Gelb und Rot einer lichtüberfluteten Scene stören nicht den Genuss an den zarten grünen und violetten Tönen eines dicht daneben hängenden dämmerigen Innenraums.

Neben den bekannten Holzschnitten der schon erwähnten Henri Guérard und Louis Auguste Lepère sind zwei jüngere Holzschnittkünstler zu nennen, Dr. Paul Colin und der in Deutschland wohl noch nicht gesehene Amédée Joyau. Während der erstere hauptsächlich in Schwarz und Weiss arbeitet und auch bei farbigen Blättern auf die dunklen Linien der Zeichnung den Nachdruck legt, bestehen Joyaus Drucke aus den zartesten übereinander gedruckten Tönen. Er beschäftigt sich gern mit den Dämmerungserscheinungen und erreicht in ihnen Wirkungen von Duft und Zauber.

Paul Renouards „Mouvements, Gestes et Expressions“ sind eine Reihe von 200 Momentaufnahmen des Kammer-Präsidenten Deschanel. Ein wenig unterstrichen, ein wenig übertrieben: etwas charge, wie der Franzose sagt, aber sehr amüsant. Wie er sich niedersetzt und dabei die Frackschösse auseinanderschlägt, wenn er erschrocken aufspringt und zur Glocke greift wie er abwehrend Chut chut ruft, wie er in majestätischer Pose die Worte spricht: La chambre est seule juge de sa souveraineté — immer seiner selbst bewusst; immer voller Herrschaft über seine Gliedmassen und über die runden Bewegungen seiner schönen Hände — alles das ist ausgezeichnet vorgetragen.

Die englische Abteilung steht völlig unter der Herrschaft Whistlers und Seymour Hadens. Die köstlichen Venedig- und Chelsea-Blätter des erstern und die kräftig zarten englischen Landschaften des andern sind den Privatsammlungen Behrens und Wolffson entliehen, welche auf dem Kontinent ihres gleichen suchen. Daneben hat Cameron fünf seiner neuesten Radierungen gesandt; der alte Alphonse Legros ist mit 40, Charles Holroyd mit 30 Blättern vertreten. Muirhead Bone, ein junger bei uns noch so gut wie unbekannter Schotte lieferte 14 sehr markante und eigenartige Kaltnadel-Arbeiten und Radierungen. Shannon und Ricketts haben ihre zarten und etwas sentimentalen Lithographieen und Holzschnitte gesandt.

Unter den Belgiern ragen neben F. Rops, dem ein wenig manierierten Fernand Khnopff, François Maréchal mit den Ansichten aus seiner Vaterstadt Lüttich und den nächtlichen Schilderungen aus dem schornsteingespickten Borinage; Armand Rassenfosse, mit Studien nach nackten und bekleideten Weibern, und vor allem Theo van Rysselberghe hervor, dessen Entrée des barques à Volendam ein Kabinetstück der Radierkunst ist.

Von den Holländern sind Storm van Gravesande, Witsen, Bauer und W. O. J. Nieuwenkamp hervorzuheben.

Die Skandinavier fehlen; es ist in Aussicht genommen, sie einmal später in gesonderter Ausstellung vorzuführen. Nur Zorn und Munch sind erschienen, Letzterem ist ein besonders breiter Raum zugewiesen. Neben den Radierungen, welche schon wiederholt ausgestellt gewesen sind, begegnet man grossen teils farbigen, teils schwarz-weissen Lithographieen, unter denen der grosse Kopf des kranken Mädchens und das Selbstporträt des Künstlers zu nennen sind. Vollzählig ist hier zum ersten Male der Inhalt der Mappe „aus dem Hause des Dr. Linde“ vorgeführt; Blätter trotz ihrer Grösse von intimstem Reiz. Nicht nur die Porträts des Hausherrn und der Hausfrau in verschiedenen Aufnahmen, in Kaltnadeltechnik und Lithographie und die Bildnisse der Kinder, sondern auch Ansichten des Hauses und Winkel des Gartens, mit den hohen Tannen, den Taxus- und Tujabüschen, die im gespenstischen Licht zu lebenden Wesen zu werden und mit den in ihrem Schatten stehenden Bildwerken zu reden scheinen.

An den Sonnabendnachmittagen wird während der Ausstellung Thee und Gebäck gereicht. Diese Gesellschaftsnachmittage finden im Meister Franke-Saal statt, und es ist ein merkwürdiger Anblick, die Gruppen der Besucher in lebhaftem Gedankenaustausch an den kleinen Tischen mit ihrem Blumenschmuck sich von den satten Farben der alten Bilder abheben zu sehen.

Gustav Schiefler.

✲

DRESDNER BRIEF.

Die soeben geschlossene Aussellung der „dresdener Werkstätten für Handwerkskunst“ entspricht im grossen Ganzen den hohen Erwartungen, die Kundige an die Voranzeige des Unternehmens geknüpft haben. Ungefähr dreissig Räume in reicher Abwechslung wurden gezeigt, deren ganze Ausstattung vollständig in den Werkstätten selbst hergestellt worden ist: nur Bilder, Bronzen,

Porzellane, Bücher und Stoffe waren von anderer Stelle herzugezogen um den Räumen gleich die völlige Wohnlichkeit zu verleihen.

In erster Linie fordert der geschäftliche und technische Leiter der Werkstätten unsre Achtung heraus, dessen Anstalt sich in so mannigfaltiger und gediegener Weise als leistungfähig zeigt. Sodann erfreut der Umstand dass hier das moderne Kunstgewerbe mit wenig Ausnahmen zum ersten Mal zu wirken vermochte ohne gewollt absonderlich zu sein. Nach dem Neuen, lediglich der Neuheit halber, strebt allerdings noch Behrens in seinem Mahagonispeisezimmer. Die Sitzfläche seiner Stühle misst im lichten 53 cm. (die Masse eines gewöhnlichen bequemen Stuhls wären etwa 39×42 cm.!) die Rücklehne hat eine Höhe von 24 cm.; wollte man sich daran lehnen, so würde sie einem gerade das Kreuz eindrücken. Mit souveräner Verachtung übergeht er die Schwierigkeit beim Bau der Ausziehtische, und setzt klobige, vierteilige Beine, 14 cm. im Querschnitt, an die äussersten Ecken des Tisches, an denen sich die armen Gäste die Kniee braun und blau stossen können. Die Verzierung beruht eines Teils auf ausgiebiger Verwendung von 2 Quadratcentimeter grossen in Holz imitierten Nägelköpfen, andren Teils auf staubfangenden Kanellierungen und auf einer Ornamentik die jeder Phantasie bar, sich aus der Handhabung mit Zirkel und Winkelmass ergiebt. Ein fleissiges Dienstmädchen hätte täglich gut zwei Stunden Arbeit allein um dieses Esszimmer gewissenhaft abzustäuben. Wie in Turin scheint mir Behrens noch einmal bewiesen zu haben, dass ihm diese Art Arbeit nicht gut liegt.

Auch Olbrichs Musikzimmer ist nicht recht glücklich zu nennen, da man hier ebenfalls jedwede Regung der Phantasie in der Verzierung vermisst. Ausgezeichnet waren die beiden Räume nach Entwürfen von Baillie-Scott, mit Perlmutter und Holzeinlagen auf Eichen,-Birnbaum- und Erlenholz, die auch was die Ausführung anbelangt, tadellose Musterstücke der Kunstschreinerei zu sein scheinen. Ebenso erfreulich wenn auch anspruchsloser waren verschiedene Räume von Nicolai, Walther, Hempel etc.

Als eigentlicher Held der Ausstellung ist wohl Riemerschmied zu nennen, dem ein Dutzend Räume sowie die allgemeine Anordnung der Ausstellung zufielen. Hie und da schuf er noch einzelne Stücke bei denen man sich fragt: — „muss das sein?“ — so bizarr sind die Formen und so unpraktisch. Denen stehen aber andre Möbel gegenüber, wie z. B. ein Tisch, Rahmen und Einlagen aus dem gleichen Holz, nur die Maserung hebt in ausserordentlich geschickter Weise das Muster hervor, — die in der folgerichtigen Höchstausnutzung der gegebenen Mittel geradezu stilbildend sind. In zwei kleinen Hof- oder Stadtgarten-Räumen beweist Riemerschmied mit grossem Geschick wie quantitativ wenig aber qualitativ viel dazu gehört auch in solchen Nebensachen Geschmack obwalten zu lassen. Besonders hervorheben möchte ich noch seine Arbeitszimmer und Präsidialzimmer für den Landhausneubau in Dresden, die als geistvolle Proben einer modernen polychromen Behandlung der grössten Beachtung wert sind. Die Wände sind in flacher Profilierung mit Holz belegt und in den Thür-, Fenster-, etc. Rahmen sind frei erfundene Linienverzierungen eingeschnitten, die zuletzt verschiedenfarbig behandelt worden sind. Die oberen Wandhälften und die Decken sind in kräftigen Farben mit eingemalten Ornamenten gestrichen. H. W. Singer.

❋

EINE STEINLEN-AUSSTELLUNG.

In Paris fand eine Steinlen-Ausstellung statt.

Man erzählt, dass die Lektüre von Zolas „l'Assomoir“ Steinlen nach Paris gelockt hat. Das ist bezeichnend für ihn. Der Maler war nicht stark genug in ihm, in seiner landschaftlich reichen und reizvollen Heimat Genügen zu finden. Der Zeichner fand das Genügen in der Lebensbeobachtung der Grossstadt. Das Soziale forderte sein Interesse. Mitleid, Güte, Anklage führten ihn zu seinem Gegenstande. Sie führten ihn zum Gehalt seiner Bilder. Den letzen Gehalt des Sozialen lösen sie freilich nicht aus, stellen sie nicht dar. Zu einer Idee in diesem Sinne kommen sie nicht und also auch nicht zu dieser weiteren Höhe der Kunst, die etwa Meunier in diesem Falle hat. Aber sie leben in dieser Idee — sie leben wohl auch von ihr. Sie sind erfüllt von ihr und sind stark in in ihr und durch sie. Und von hier aus spürt man, daß eine Persönlichkeit hinter den Arbeiten steht, deren ethischer Gehalt sich in künstlerischen Werken äussert.

Steinlen überrascht in seiner Ausstellung durch eine ziemliche Anzahl von Gemälden. Er hat zwanzig Jahre lang damit zurückgehalten. Das erste, womit er als Zeichner in die Öffentlichkeit trat, war seiner Zeit die schwarze Katze des „Chat Noir.“ Seine ersten Gemälde aus dem Jahre 1883 sind Katzen. Ich kann in ihnen kaum mehr als gute Beobachtungen sehen. Sprechender, feiner, tonig viel wärmer sind ein paar Katzenzeichnungen als diese Gemälde. Und so geht es mit allem. Ich will nicht sagen, dass der Zeichner dem Maler im Wege stehe, ich will sagen, dass man im Maler den Zeichner wiederfindet, dass das Zeichnerische dem Gemalten erst Bedeutung giebt, dass es aber nicht das Malerische ist, was uns hier anziehen könnte. Farbige Zeichnungen in Öl, Wiederholungen, Ausarbeitungen und Übertragungen zeichnerischer Arbeiten. „L'inspiré“ z. B. erscheint wie eine Wiederholung oder Zusammenfassung, in mancher Beziehung wie eine Steigerung der Illustrationen zu den Poesien des Jehan Rictus „les Soliloques des Pauvres“, „l'étreinte“ wie eine Zeichnung aus „les pauvres gens“, pierreuse“ wie eine inhaltliche Steigerung der Zeichnungen, Skizzen, Studien der Mädchen im Winde, und schliesslich sind die „laveuses“ und „blanchiseuses“ nichts als direkte Wiederholungen. Manche

Gemälde wirken wie farbige Holzschnitte, in anderen merkt man die bewusste Farbenanwendung auf den malerischen Effekt hin. Eine malerisch eigne Art hat Steinlen nicht. Wiederholt bemerkt man, dass er in die Malweise Carrières gerät; dann beobachtet man, dass er mit Gewalt farbig sein will. In dieser Hinsicht hat er dann dasselbe Missverständnis wie der unmalerischste Maler Deutschlands, Lenbach, und malt z. B. einer kleinen „Modistin", oder wenn er die kleinen Mädchen nach der anderen Seite gehen lässt, einer kleinen „Arbeiterin", ein kardinalrotes Cape an. Schliesslich sucht er sich bunte Motive: die Feier des 14. Juli. Es ist eine grosse Leinwand. Ich habe allen Respekt vor dem Bilde. Es ist gewiss eine Leistung. Es ist voll stupender Beobachtung. Es hat Humor und Satire in einzelnen Partieen. Es hat auch Ausgelassenheit; — aber nur inhaltliche, wie sie sich darbietet; — nicht malerische. Es ist eine grosse, farbige, bunte und ausgezeichnete Zeichnung; kein Gemälde. Ein Gemälde ähnlicher Art, von Renoir, hängt im Luxembourg und zeigt, was malerisch mit einem solchen Stoff geleistet werden kann. Schwach finde ich Steinlens Landschaften. Da sie keine Tendenz hebt, gewinnen sie keinen Inhalt. Sie sagen nichts, als nur vom Auchwollen ihres Autors. Dasselbe thun ein paar Plakate, in denen Steinlens Naturalismus pathetisch oder symbolistisch wirkt. Er will mitreissen, redet aber nur auf uns ein. Er ist überzeugend, wo er sich an die Wahrheit der Wirklichkeit und die Kraft des Thatsächlichen hält. Darin deckt sich sein persönlicher Gehalt mit dem seiner Kunst. Das macht seine Stärke aus. Aus ihr hat er seine Wäscherinnen geschaffen, ein Typus, der bleibend sein wird.

Wilhelm Holzamer.

✲

DER SALON TRIENNAL IN BRÜSSEL.

Nach Antwerpen und Gent beherbergt in diesem Jahre wieder Brüssel die grosse belgische Kunstausstellung. Die zur Verfügung stehenden Säle sind ungeeignet, die Bildhauerwerke leiden unter schlechter Belichtung, die Gemälde sind in drei Reihen übereinander gehängt. Das Ausland ist nur sporadisch vertreten: aus Deutschland Hans von Bartels, Eugen Kampf, Ernst Oppler. Von den belgischen Malern sind die den radikalen Flügel bildenden Genter (Claus, Buysse, Delvin, Baertson) fern geblieben, auch van Rysselberghe fehlt. Die grossen und kleinen Führer der belgischen Hauptarmee haben sich hingegen vollzählig eingefunden. Besonders glücklich vertreten ist Courtens mit einer kraftvoll gemalten Schweinefamilie. Die traditionelle vlämische Landschaft findet man am richtigsten in den Bildern von Verheyden, Gilsoul und Mathieu. Heymans ist in seiner „strahlenden Nacht" stimmungskräftiger als in manchen seiner letzten Bilder. Die Landschaft ist wirklich mondscheindurchflimmert. Gute Marinen sieht man von Mariette und von Blieck. Im Figurenbild verdienen die im Ton feinen Interieurs mit Damen von Walter Vaes, die Kirmesstudien von Marten Melsen, das Pastellbild eines alten Fischers von Ensor, die Toilette von Bieck, die Dame mit dem Mimosenstrauss von Watelet und die farbenstrotzende Küche mit Figuren von Vanzevenberghen Beachtung. Im Porträt sind die modernen Belgier immer am schwächsten. Recht achtbar ist Verheydens Bildnis einer jungen Frau; Emma Vervees Familiengruppe verrät noch Unsicherheit im Geschmack, hat dafür aber starke koloristische Qualitäten aufzuweisen. Swyncops Torreador bleibt ein Bravourstück. Nicht ohne Talent und von gewinnender Einfachheit sind die Männerporträts von Laudy. Ein interessantes Gemälde bringt Laermans. In seinem eigenen Gemälde „die Ungerufenen", seinem letzten Gemälde zeigt sich von neuem sein ungemein feines Vermögen Bewegungen wiederzugeben, seine schöpferisch konstruktive Landschaftsauffassung und sein erfolgreiches künstlerisches Herrwerden über starken und eigenen Stimmungsgehalt. Die überscharfe Betonung der Lokalfarben ist im landschaftlichen Hintergrunde ein wenig milder geworden.

Zu den hervorragendsten belgischen Bildhauern gehört Victor Rousseau. In kleineren Arbeiten wird er leicht einmal litterarisch, musikalisch, kränklich. Man darf sich aber nicht beirren lassen und muss zu seinen Hauptwerken durchdringen, besonders zu seinen Schwestern der Illusion, einem hinreissend schönen Fontänenentwurf. Rousseau ist ebenso sehr Romane wie Lambeaux Vlame ist. Lambeaux mit seinem Drängen zur Licht- und Schattenwirkung bleibt der Malerei näher, Rousseaus Art, welche die vornehme, wohlthuende, tiefe Klänge auslösende Linie sucht, ist der Zeichenkunst verwandter. Rousseau geht stark auf seelischen Ausdruck aus, der sich aber in seinen reifsten Arbeiten mit einer grossen formalen Begabung harmonisch vereinigt. Die Fontäne ist ein Werk voll reinster wunschloser Schönheit und dabei garnicht klassizistisch. Die Arme und Beine der drei nackten Frauengestalten vereinigen sich zu ungewöhnlichem Wohlklang. Beachtung verdienen noch Rombaux' Satanstöchter, Dehaens Faunkopf und Kemmerichs kraftvolle, aber noch zu wenig durchgestaltete Versuche. Bei vielen anderen jungen Bildhauern verleugnet sich nicht die gute Schule, aber es fehlt an Persönlichkeit. Aus den Sälen der angewandten Künste sind mir eigentlich nur die talentvollen Wanddekorationen Emile Fabrys stärker in der Erinnerung geblieben.

Gustav Mayer.

ZWEITER JAHRGANG, FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. JANUAR, AUSGABE ANFANG FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG.

Jahrgang II Heft VI



Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VI

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



MAX SLEVOGT, ANDRADE ALS DON JUAN. IM BESITZ DES HERRN D'ANDRADE



EINE KUNST- UND HOF-REDE

VON

KARL SCHEFFLER



OR einigen Jahren hat der Architekt Professor Johannes Otzen während der pariser Weltausstellung vor einem internationalen Architektenpublikum eine Rede gehalten, worin der Baukunst säuberlich, mit erstens, zweitens und drittens, zehn „Grundsätze" aufgestellt wurden, die den modernen „anarchistischen" Kunstbestrebungen Einhalt thun sollten. Damals haben die besten Berufsgenossen protestiert, Cornelius Gurlitt, dessen Autorität selbst von Akademikern nicht bezweifelt wird, hat sein Entsetzen öffentlich ausgesprochen, Hermann Muthesius, einer der besten Kenner der neuen Baukunst, hat lebhafte Töne der Abwehr gefunden und schliesslich ist Otzen zu der Erklärung genötigt worden, er hätte in Paris nicht im Namen der deutschen Architekten, sondern nur für sich selbst gesprochen. Wie schnell er sich zu modernisieren verstanden hat, beweist nun eine neue Rede, die in der Festsitzung der Akademie der Künste zur Feier des Geburtstags unseres Kaisers von ihm gehalten worden ist. Er erkennt nun an, worauf er früher in starken Ausdrücken schalt, und Dinge, für die er damals nur Hohn hatte, liefern ihm jetzt Material zur Erkenntnis der neuen Entwickelungsideen: Aus dem „Anarchismus" ist jetzt ein „Most, der zuletzt doch noch 'nen Wein giebt" geworden.

Der Otzensche Vortrag ist bei S. Mittler & Sohn im Druck erschienen. Es ist seltsam, dass man nirgends in ihm den praktischen Architekten spürt. Gustav Freytag hat einmal das gute Wort gesprochen, die schönsten und wertvollsten Gedanken kämen dem Menschen aus seiner Arbeit. Danach dürfte man erwarten, Bedeutendes oder doch Eigenartiges zu hören, wenn ein Künstler das Wort nimmt, um über seine Kunst zu sprechen. Grade das aber, was nur der Künstler sagen kann, was nur fürs Atelier bestimmt scheint und die Aesthetik doch so entscheidend beeinflussen kann, vermisst man bei Otzen. Diesen Festvortrag hätte ein Tagesschriftsteller verfassen können, der, ohne der Bewegung

innerlich nahe zu stehen, aus den vorhandenen Artikeln und Thatsachen geschickt etwas Neues zusammenstellt. Aber der Tagesschreiber würde ein besseres Deutsch schreiben; und er wäre nicht kühn genug, — nein, das hätte er nicht gewagt — Friedrich Nietzsche als Vater oder Schutzgeist der modernen Architekturbewegung zu bezeichnen. Abgesehen aber davon, dass höhere Ansprüche an den Inhalt nicht befriedigt werden, dass auch das Urteil oft irre geht, wie in dem Beispiel von der berliner Hochbahn, ist es doch bemerkenswert, dass ein Senator der Akademie in öffentlicher Sitzung die Berechtigung moderner Warenhauskonstruktionen zugiebt, die Denkmale von Schmitz lobt und selbst die Bismarck-Rolandsäule in Hamburg gelten lässt.

Das alles wäre nun nichts Besonderes und bedürfte kaum der Erwähnung, wenn Otzen nicht in der seltsamsten Weise aus seiner Bekehrung eine Schlussfolgerung gezogen hätte. Der Redner sah sich vor zwei einander widersprechenden Aufgaben. Einmal wollte er den versammelten Künstlern sagen, die moderne Architekturbewegung stelle „in ihrer Gesamtheit, in ihrem Wollen und ihren besten Werken eine grossartige That dar, die sich den fruchtbarsten Perioden künstlerischen Schaffens wohl vergleichen liesse", (eine masslose Uebertreibung, eine falsche Behauptung!), und dann sollte er, einer alten Gewohnheit folgend, den Kaiser als Schirmherrn der Baukunst preisen. Da nun Jeder weiss, wie feindlich der Kaiser allem Modernen in der Kunst gegenübersteht, so war die Verbindung dieser Aufgaben schwierig, wenn er nicht schon sagen wollte: ich verstehe die Stellungnahme des Kaisers, weil ich vor drei Jahren ungefähr auf demselben Standpunkt gestanden habe; jetzt aber möchte ich wünschen, dass auch der Fürst wenigstens das von den modernen Bestrebungen gelten liesse, was ich gelten lassen muss. Der Redner hat anders gesprochen. Aus einer Tonart heraus, die noch nicht gehört worden ist. Mit kühner Nichtachtung historischer Thatsachen bezeichnete er alle Hohenzollernfürsten als Kunstpädagogen und dankte dem Monarchen begeistert für seine parteiische Stellungnahme gegenüber der modernen Kunst, weil durch die Ungnade allein, durch das Niederhalten dessen, was zum Leben drängt, eine kräftige Entwickelung verbürgt würde. Da ein pädagogisches Prinzip nur bewusst angewandt werden kann, interpretiert der künstlerische Regierungsrat die Haltung des Kaisers also dahin, dieser lehne das Neue weniger aus Temperament und Ueberzeugung ab, als vielmehr aus Gründen einer weitschauenden Kunstpolitik, die aus Liebe züchtige. Neu ist dieser Ton, man kann dieser Sophistik die Bewunderung nicht versagen; doch stimmt sie auch wieder sehr ernst.

Otzen muss in einer sehr regen Bauthätigkeit erfahren haben, dass alle Kunst Resonanz braucht, dass die Baukunst vor allem ohne Aufgaben, ohne enge Beziehungen zu den Bedürfnissen des Lebens ein Schatten bleibt, der in papierener Aesthetik dahinstirbt und dennoch empfiehlt er dem Kaiser durch ein schmeichelndes Lob die Unterdrückung dessen, was er selbst als zukunftsreich anerkennt. Hier steht mehr auf dem Spiel als das Problem, wie ein Festredner sich glatt aus dem Dilemma winde. Otzen weiss, dass die Frage, wie der Kaiser zur Kunst steht, für Berlin von einschneidender Bedeutung ist. Dennoch konstruiert er eine Logik, die ihn diskreditiert. Er kennt scheinbar nicht den für einen Fürsten den ringenden Kulturkräften gegenüber so wünschenswerten Standpunkt der Neutralität und nennt „gesunden Widerstand", was in Wahrheit eine übergrosse Begünstigung der akademischen Richtung ist. Niemand erwartet von dem Kaiser eine Förderung des Neuen gegen innere Ueberzeugungen, nur die Zurückhaltung des ungeheuren fürstlichen Einflusses, damit in dem Kunstkampf Kraft gegen Kraft stehe.







MAX SLEVOGT, GENREBILD. IN DER NEUEN PINAKOTHEK IN MÜNCHEN

EINIGE NEUE UND ÄLTERE ARBEITEN VON MAX SLEVOGT

N die wunderbaren Federspiele Max Slevogts, die wir auf den beiden voraufgehenden Seiten zum erstenmal dem deutschen Publikum bekannt geben, knüpfen wir die Erwägung, dass die deutsche Kunst jetzt in einer Blütezeit steht. Diese Zeichnungen sind einem Skizzenbuch entnommen, das der Künstler stets bei sich führt und das Zeuge seiner Inspirationen wird. Er öffnet es manchmal am Abend und trägt eine neue Zeichnung ein. Wir glauben, dass die Schöpfungen, die es enthält, zu den hervorragendsten Leistungen des Künstlers zählen; denn er gehört gewiss zu jenen Künstlern, deren Begabung so beschaffen ist, dass in den

Improvisationen ihre Eigentümlichkeit mit am stärksten hervortritt. Die eine dieser Zeichnungen ist von einer paradiesischen Ungezwungenheit, Natürlichkeit und Grazie; leicht und phantastisch heiter. Die andere ist seltsam harmonisch, konzentriert und wuchtig; man möchte sagen: wie Bronzegruppen, die in Fluss gekommen sind. Es gefällt uns, im Zusammenhange mit diesen Schöpfungen an Randzeichnungen Eugen Neureuthers zu denken, der in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wirkte und ungeheuer berühmt war. Auch Goethe rühmt ihn. Gegenüber der Fahlheit der Randzeichnungen Neureuthers (doch ohne dass wir den Kontrast zu Neureuther nötig hätten) erfreut man sich der Ursprünglichkeit in den Randzeichnungen von Max Slevogt doppelt.

Wir denken nun allerdings, dass die Zeichnungen, die dieses Skizzenbuch birgt, die Krone des bisherigen Werkes von Slevogt sind. Auch unter den anderen Zeichnungen sind aber glänzende Eingebungen. In der Ausstellung, die er jüngst veranstaltete, war beispielsweise ein Aquarell der tanzenden Morgiane mit einem Stück rosenroten Teppichs, dass wir uns vergebens fragten, wer sonst in der gegenwärtigen Kunst dergleichen mit so viel Charme ausdrückt, und es uns das Herz abdrückte, uns vorzustellen, wie etwas der Art von einem uneinsichtigen Manne wie Anton von Werner vielleicht in „massgebender“ Weise verurteilt wird. Es ist wirklich ein betrübender Gedanke, dass wir in einer Epoche, die eine Kunst wie diese hervorgebracht hat, ein Ministerium des Kultus und der geistlichen Angelegenheiten haben, das nicht einzusehen schien, welche Ehre Deutschland damit einlegt, wenn es Arbeiten von solcher Qualität den Amerikanern vorführt. Reichsfeinde sind, ohne Ahnung von dem, was sie anrichten, was sie zuschütten, manchmal die, die mit aller ihrer Kraft dem Vaterland zu dienen wähnen.

✻

Eine seltsame Erscheinung ist Slevogt in unsrer Zeit, weil er gerade jetzt erschien. Wäre er aus der Gruppe Böcklins hervorgegangen oder wäre er — um ihn besser zu charakterisieren — etwa aus Delacroix' Umgebung, so hätte sein Wesen weniger aus dem Rahmen Fallendes, Ungewohntes. Das Seltsame ist, wie Slevogt erst jetzt, gerade jetzt erschien, in der Zeit und unter dem Eindruck des Wirkens von Manet, und doch ein phantastisch-romantischer Maler wurde, der scenisch erhöhte Erscheinungen darstellt und — im guten Sinne des Worts — Theater malt.

✻

Aus Slevogts Jugend ist zu beachten, dass er einen regen Sinn für Musik hat. Auch hat er Decorationen für Mozarts Titus mit Reifrockkostümen entworfen, ein Projekt, das er bei Possart später nicht zur Ausführung bringen konnte. Ferner ist zu beachten, dass er seine Gymnasialzeit in Würzburg verlebte, während der er nicht nach der Natur arbeitete, aber Illustrationen zu allen möglichen Dichtungen — auch schon Ali Baba — aus dem Kopf entwarf und im würzburger erzbischöflichen Palais die scenischen Darstellungen Tiepolos (mit Arabern, dicken Türken, Kameelen, Pfauen und tollen Verkürzungen) vor Augen hatte.

In der münchener Akademie setzte er die alte Leidenschaft Dichtungen zu illustrieren, auch den Komponisten seine Huldigung darzubringen, indem er erträumte Scenen aus Symphonien zeichnete, während der ersten Zeit, als er angeblich in der Naturklasse des Prof. Rauppe war, zu Hause fort und wurde erst ein fleissigerer Schüler, als er zu Diez in die Malschule kam. Hier wurde seine hervorragende Begabung für das Koloristische bemerkt. Slevogt las aber zu jener Zeit Zolas Künstlerroman „l'oeuvre“; er regte ihn an, diese pariser Ideen erfüllten ihn, er beschloss, nicht mehr zu lasieren, sein Verständnis für das, was Claude Lantier wollte: Licht malen, war noch so schwach, dass er glaubte, der Unterschied zwischen Lasurfarben und pastosem Auftrag drücke alles aus. Immerhin genügte das, um ihn mit Diez in eine Spannung zu bringen. Im Jahre 1889 — einundzwanzigjährig — trat er eine Reise nach Paris an. Wie es die meisten Akademiezöglinge getan hätten, betrachtete er Rochegrosse mit Interesse. Daneben ging er in den Louvre, liess die Weltausstellung Weltausstellung sein und kopierte einen kleinen van Eyck. Entsprechend erging es ihm im folgenden Jahre in Italien; er sah Vieles, bemerkte es aber nicht; er durchstreifte alle Galerien, wenig haftete, in Florenz kopierte er aber einen kleinen Holbein. — Im Jahre 1891 war die Zeit dieser ersten Lehr- und Wanderjahre vorbei und er begann in München unter dem Einfluss der frühen Werke Wilhelm Trübners zu arbeiten.



Die Bilder, welche Trübner als Jüngling von etwas über zwanzig Jahren im Anfang der siebziger Jahre gemalt hatte, waren ohne Nachfolge geblieben — auch bei Trübner selbst — bis Slevogt kam und sie aufgriff.

Merkwürdig, diese Neubildung der Trübnerschen Werke, die dieser mit zwanzig Jahren gemalt hatte, zwanzig Jahre später durch einen Jüngling, der ebenfalls wieder ungefähr dieses Alter hatte!



MAX SLEVOGT, DAS BAD

Zwar sind Slevogts Arbeiten von 1891 nicht so mächtig und intim wie die Trübnerschen von 1871. Sie haben nur ungefähr ihr Kolorit, ihre Anschauungsart, nicht ihre Einzigkeit. Bilder wie die Dame mit langgezogenem Gesicht am Tischchen mit rotkarrierter Decke, die Thee schlürft, oder das Ateliergespräch, oder das Selbstporträt, oder der Blick aus dem heidelberger Schloss, kamen bei Slevogt nicht vor. Wenn er aber Bilder wie das Porträt seiner Mutter auf dem Sopha (Abb. S. 219) malte oder das vorzügliche Bild eines jungen Mädchens in einem Interieur neben wehenden Gardinen, so können wir die Einwirkung des schimmernden, herrlichen Kolorits der Trübnerschen Bilder aus jener Periode deutlich verfolgen. Wie ein Meisterschüler steht Slevogt hinter Trübner. Die Geschlossenheit seiner Bilder, ihr ganz Persönliches und ausserdem ihr Email erreicht er nicht: er malt breiter und „virtuoser" als Trübner; aber man sieht, er war in einer vorzüglichen Schule und er hat die köstlichen Werke jener Periode ganz begriffen.

In dem Porträt, das wir auf S. 218 abbilden, tritt ein ungemein starkes Empfinden für Zeichnung wie für Farbe entgegen.

Das Bild einer Badenden, von 1892 (Abb. oben), zeigt dann bereits ein Erfassen auch des Bildmässigen.

Diese Badende lässt wohl sogleich erkennen, dass sie sich hingelegt hat, um gemalt zu werden, das hat indes nichts Störendes, denn hier tritt eine Kunst auf, die nichts andres will, als in verschwimmenden Tönen ein Loblied auf angenehm beschattete Natur singen.

Aus der Abbildung, da sie schwarz und weiss ist, vermutet der Leser nicht, wie sehr die Kontraste des Lichts und Schattens in dem Bilde gemildert und durch harmonische Tinten ausgefüllt sind!

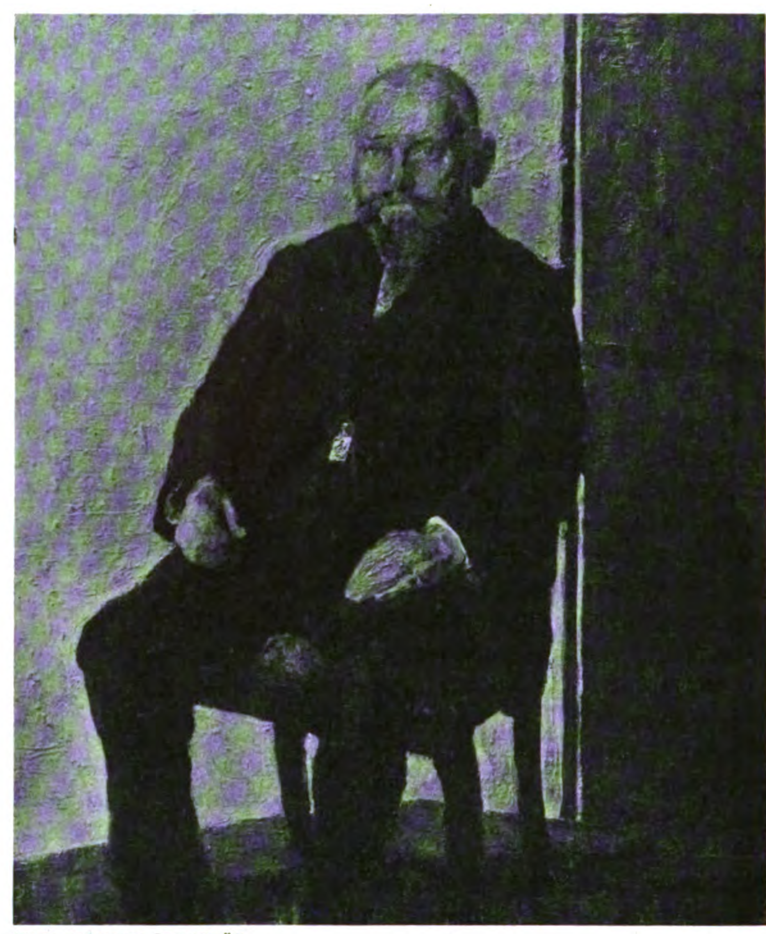
Im Jahre darauf malte Slevogt eine „Ringerschule". Sie hat dieselben Vorzüge, ist im Aufsuchen der beschatteten Natur eher noch feiner. Und doch ist etwas in ihr, was man verwerflich, was man nicht gesund nennen möchte. Kein Laut wird in dem Bilde hörbar (malerisch gesprochen); kein Ton führt eine Bewegung aus. Diese Ringer, münchener Schenkkellner und Brauersknechte mit groben Gesichtern, in heissem Kampfe sich auf dem Boden abplackend, sind in ein luxuriöses Gewand von verschwiegenen Farben gehüllt, in gedämpfter Haltung dargestellt, und ihre Zuschauer, Hausdiener, die sich ausgekleidet haben, sind im Halblicht, als ständen sie im Schatten von Klostermauern. Man denkt an Bilder des köstlichen und zarten Dänen Hamershoi, der aber Motive darstellt, die wirklich ohne Leben sind, z. B. eine weisse oder eine graue Wand, an der höchstens ein Sonnenstrahl spielt und vor der allenfalls ein Tischchen steht, das mit einer weissen Serviette gedeckt ist.

So viel Verträumtheit bei einem solchen Sujet — das erscheint wie Verirrung. Aus solchem Zustand musste eine Befreiung kommen. Wenn Slevogt Schenkkellner darstellte, die im Schweiss ihres Angesichts ringen und er sie stillleben- und gobelinhaft empfand — so musste ihn etwas aus dieser Treibhausluft hinausführen. Hier musste eine Auffrischung von aussen her erfolgen, ein neues Licht musste in diese Gelassenheit hinein-

dringen. Slevogt lernte um das Jahr 1895 Bilder der Impressionisten kennen. Es entstand sein helles, methodisch im Tageslicht durchgeführtes köstlich empfundenes Genrebild, das in der neuen Pinakothek hängt. Und er siedelte einige Jahre später nach Berlin über.

*

Von diesem Ortswechsel hat man viel Aufhebens gemacht. Man hat, als die Wogen eines durch irgend einen Aerger hervorgerufenen Streites „der Niedergang Münchens als Kunststadt" hochgingen, Slevogt sogar als „berliner Maler" stempeln wollen. Ausserdem Slevogt, ohne zu sehen, dass er anders war, zu einem Impressionisten gemacht. Beides ist irrig. Wir haben einen Beweis, wie Slevogt Kolorist und Münchner blieb, selbst in dem hellen Porträt eines jungen Mannes „in der Laube", das er jetzt fertiggestellt hat. Es ist herrlich; eins von Slevogts schönsten Werken; begeisternd. Mit hinreissendem Entzücken ist das Licht auf ihm zur Darstellung gebracht worden, das den lesenden Mann wohlig umfliesst, das seinen Aermel bescheint, das auf seinem Knie ruht, das hinter seinem Haupte die Ferne über einem im Morgendunst schimmernden Gelände erweitert. Wunderbar schön und einfach sind das hellblaue Buch im Schatten, in dem er liest, und die in Reflexen strahlende Hand, die es hält. Das Bild ist mitteilsam über die Lust, die den Maler bei der Darstellung von Licht und Luft überkam; es ist aber doch nicht von einem Impressionisten, vielmehr von einem Koloristen, der wie er sonst an die Palette sich hielt, sich von jetzt ab an den Sonnenglanz wendet. Und was die Zugehörigkeit zu Berlin betrifft: man braucht nur daran zu denken, dass Slevogt einen schönen Manet besitzt, das Bild einer Strasse mit roten Fahnen, das er dadurch tot macht, dass er es an einer Wand mit ebenso roten Tönen hängen hat. Er lässt das Bild an dieser zufällig rotgetönten Wand, weil er nicht das Zimmer sondern nur den Manet sieht. Ein Mann, der derart gleichgültig gegenüber seiner Wohnung ist und nur an die Kunst denkt, ist natürlich noch weniger von der Stadt, die ihn gerade beherbergt, in Besitz genommen. Er würde auch kein Münchener sein, wenn er nur in München, wie jetzt in Berlin, hauste. Er ist nach unserer Ansicht ein Münchener, weil der Grundzug seines Wesens, die Dinge koloristisch zu sehen, ihn in der münchener Atelierstadt beheimatet, deren kraftvollster Sohn auf malerischem Gebiet er ist.



MAX SLEVOGT, PORTRÄT

*

In seiner berliner Werkstätte hat er jetzt ein Bild aus einem romantischen Vorstellungskreise beendet, das er zugleich in das helle Licht der Impressionisten getaucht hat. Es leidet nach unserer Ansicht durch diesen Zwiespalt. Nicht genug Childe-Haroldgefühl ist in ihm, nicht genug Orientstimmung ist übrig geblieben. Wir sehen einen Ritter aus der Zeit der Kreuzzüge, der in ein Zelt mit orientalischen Frauen hineingeraten ist, aus dem er sich rettet. Der Ritter ist in einer Rüstung mit wahren Reflexen in einem hell beleuchteten Raum mit deutlich, fleischig hervortretenden Frauen

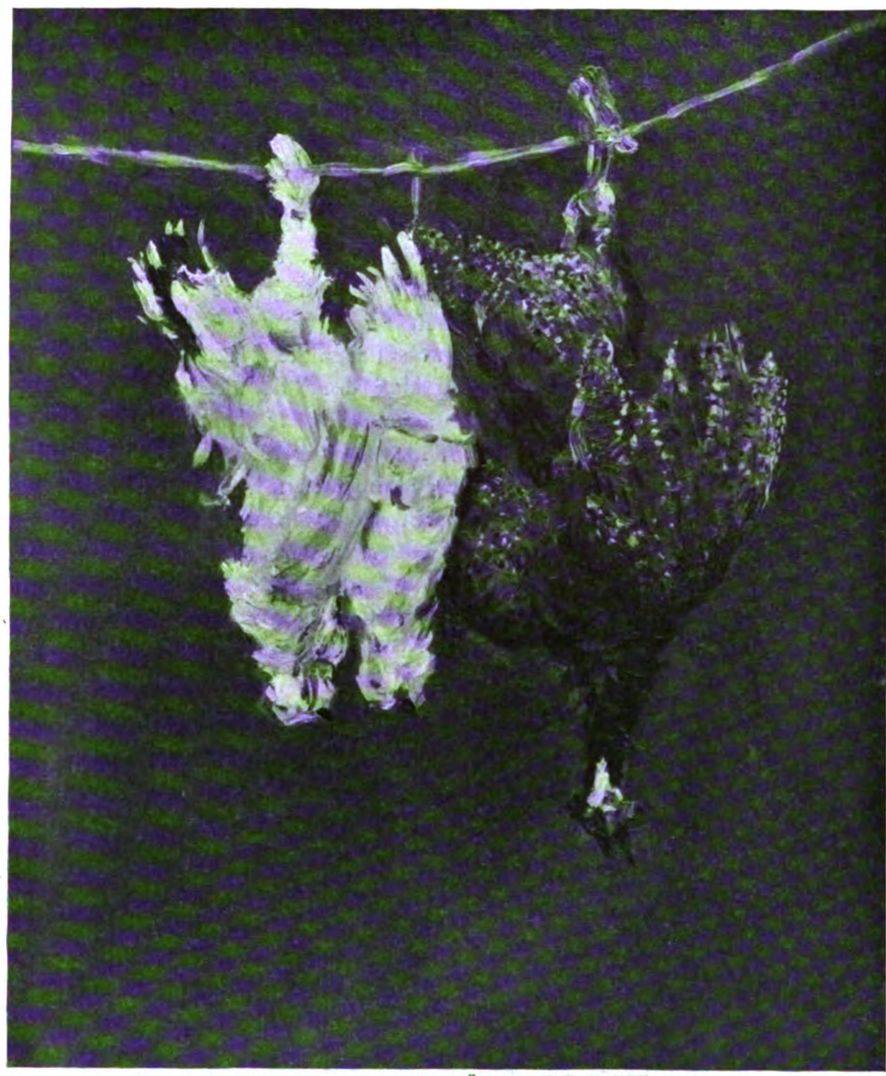
dargestellt und wir sehen einzelne Kissen und Teppiche.

Weit ist man hier von jenem Orient entfernt, in dem Morgiane auf jenem Stück rosenroten Teppichs, von dem wir sprachen, tanzte, auf jenem Stück rosenroten Teppichs, das wie die Essenz aller Teppiche erschien, die durch Slevogts Phantasie je gezogen waren. Hier steht man dagegen vor einem Teil Orient, der so konkret sein soll wie die Goncourts uns vom 18. Jahrhundert sagen, dass man aus einem Seidenstrumpf, einer Rüsche, irgend einem Band, das man in der Hand hat, jene Epoche begreift. Nur bleibt der Orient Slevogts mit diesen Objekten gerade fern. Entzückend schön sind Teile des Bildes gemalt, z. B. der graubraune Zelt- vielmehr Atelierhintergrund, an dessen Falten das Licht milde niederrieselt, und eine Frau, die uns den Rücken wendet, sowie eine andere, welche auf dem Boden liegend sich in einem orangefarbenen Kaftan räkelt. Wir sehen auch zwei Akte von einer blendenden Schönheit und Geschicklichkeit — die Körper wahrhaft fleischig gemacht . . . Das Motiv des Bildes ist dennoch nur in einer einzigen Figur erhalten geblieben, in dem Ritter.

Der Ritter ist nun freilich eine hinreissende Figur. Er ist prachtvoll. Um ihn rasselt der Harnisch. Und welch ein Harnisch. Die Rüstung, dieses von hundert Malern, die der „Verbindung für historische Kunst" gefallen, so maltraitierte Kleidungsstück ist eine wirklich gebrauchte Rüstung, von der man denkt, dass der Ritter sie anhaben konnte, kein Museumsstück. Und der Ritter triumphiert noch über dieses ein Gemälde leicht zu einem toten Galeriebilde niederdrückende Requisit. Er tritt aus dem Panzer heraus, ist ein Mensch, wir glauben zu fühlen, wie er stossweise, ruckweise hinschreitet, berserkerhaft, schwer, mit rot gewordenem Kopfe, stier vor sich hinsehend, seine Helmspitze scheint in das Bild zu stossen, er ist so lebend, dass wir, ob wir gleich nur ein Stück seines in der Verkürzung



MAX SLEVOGT, BILDNIS SEINER MUTTER



MAX SLEVOGT, SCHNEEHÜHNER UND TRUTHAHN

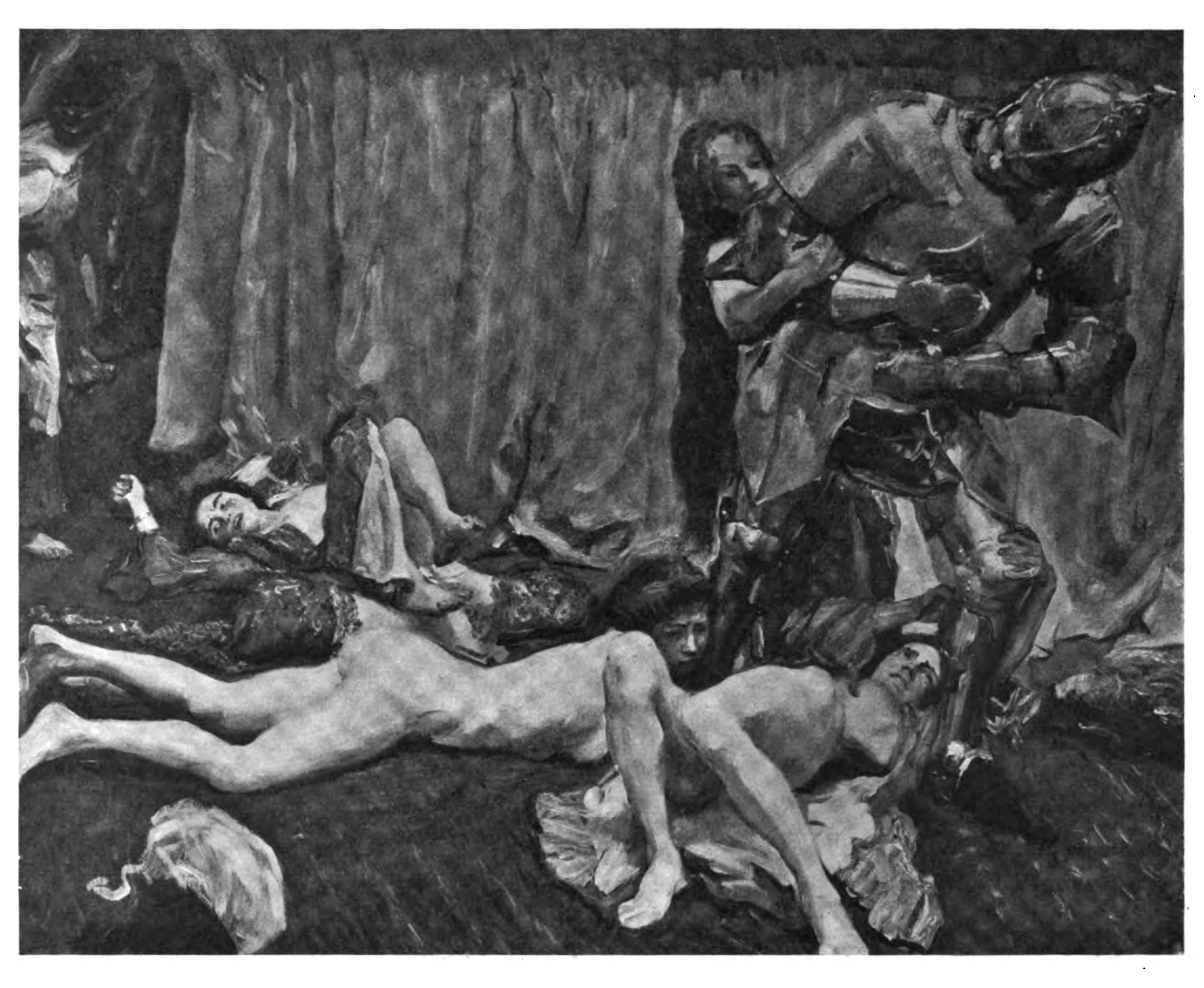
In dem Bilde des Ritters im orientalischen Zelte begegnet uns ein gewisses Durcheinander. Neben Teilen, die ausgezeichnet sind, sehen wir Teile, welche weniger befriedigen. Glänzend wie der Ritter ist, denn das Fastnachtsmässige in grossem Stil liegt sehr wohl in Slevogts Natur, sind von den Frauen des Bildes einzelne verdrossen — nicht ins Motiv ganz aufgelöst. Ein Bild Slevogts, in dem seine innerste romantische Natur wieder durchweg und in jedem Teile zur Geltung kommt, ist sein neuer Andrade.

✵

Es scheint uns, dass man den schwarzen Andrade auch noch über den weissen Andrade stellen muss, der vor einigen Jahren das grösste Aufsehen erregte. Wundervoll waren bei dem letzteren der Hintergrund und die Figur. Weniger der Kopf. In dem Hintergrund lebte rauschendes Musikgewoge, prachtvoll waren die hell beleuchteten Coulissen, festlich Don Juans Gewand in Weiss und Gold, mit der Kühnheit der lichten, seltsam grünlichen Schatten. Nur der Kopf hatte etwas merkwürdig Gemischtes, Unruherregendes. In ihm traf der Ausdruck Don Juans bei der Champagnerarie mit der Schminke und Maske des Darstellers zusammen, — und das Gesicht schillerte. Andrade war, wenn man ihn genau betrachtete, für dieses heitere Lied zu alt — und das Gemälde machte es leicht, ihn genau anzusehen, er stand still und bewegte sich nicht, was er auf der Scene sonst mit so viel Eleganz thut, dass man geblendet wird und seine Jahre vergisst. Der Moment Don Juans, den Slevogt jetzt gewählt hat, der tragische Teil der Rolle passt ungleich besser für die Jahre Andrades; in ihm sieht er vollkommen aus; jede Differenz zwischen dem Sänger und der Vorstellung von Don Juan in diesem Momente verschwindet,

gezeigten Gesichts wahrnehmen können, ihn von Angesicht zu kennen glauben. Freilich ist er nicht der Ritter der kindlich romantischen Vorstellungen, der Ritter aus den Kreuzzügen, in schöner, edler Körperlichkeit, mehr ein burlesker Ritter, ein Ritter, bei dem wir an Menzel denken können. In der That hat nur Menzel in der neueren deutschen Kunst Ritter mit diesem Lebensgefühl dargestellt. An Menzels köstliche Gouache „der durstige Ritter“ können wir denken, wenn wir diesen Slevogtschen sehen. Menzels Ritter war ein „Kabinettsstück,“ spitzig; Slevogts Ritter ist massig, wie aus einem Fastnachtsstück.

✵



MAX SLEVOGT. DER RITTER

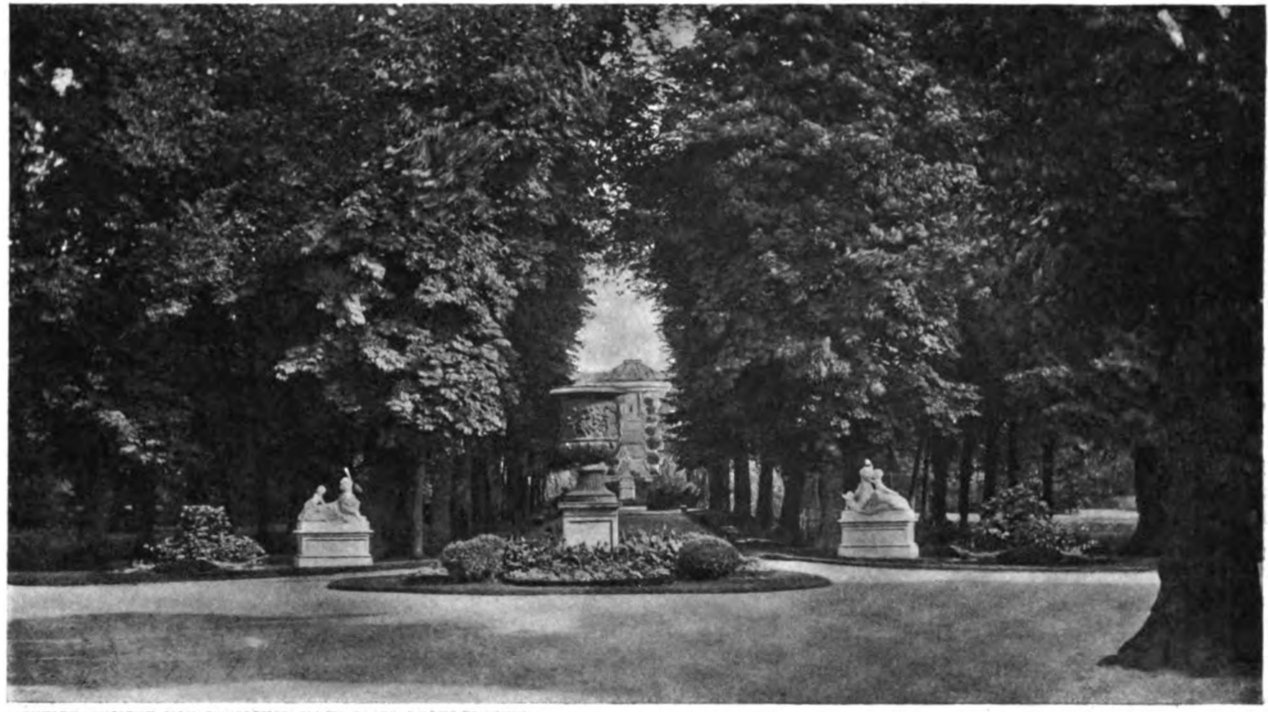
beide wachsen zu einer Einheit zusammen, wir spüren von Schminke und auch nur der leichtesten Mühe nichts mehr; nicht mehr Herr von Andrade steht vor uns, sondern Don Juan leibhaftig.

Slevogt hat also mit Glück gewählt, dieses Verdienst hätte jedem klugen Maler zufallen können. Doch wissen wir keinen heute, der der Aufgabe auch so gerecht geworden wäre. Die Schönheit einer Malerei besteht erstens in ihrer scheinbaren Mühelosigkeit. Whistler drückt sich so aus: „jedes Zeichen, das man von Fleiss in einer Schöpfung wahrnimmt, ist ein Fehler, nicht ein Vorzug, ein Beweis, nicht der Vollendung, sondern von unbedingt ungenügender Arbeit. Im Werke des Meisters darf man nicht die leiseste Anstrengung seiner Hand fühlen, es ist beendet, sobald es begonnen worden". Solche Worte lassen sich auf dieses ausgezeichnete Porträt anwenden, das wirklich wie aus einem Gusse ist. Die Tatze des Komthurs klammert sich um Don Juans nervös zitternde Finger. Don Juan beugt sich, Trotz und Schrecken kämpfen um die Herrschaft, das Gelb und Schwarz seines Kostüms vermehrt noch den Eindruck des Momentes. Die Eleganz Don Juans ist fabelhaft, bis zu den gelben Schuhen mit hohen Hacken, die wir hervorleuchten sehen. Es steht leibhaftig vor uns.

Der weisse Andrade zeigte die Scene auf dem Theater. Beim schwarzen denken wir eigentlich gar nicht mehr ans Theater. Er ist der Erguss des Eindrucks, den die Darstellung Andrades gemacht hat, der Eindruck, den wir nach Hause tragen, der Eindruck: so ist er nicht auf der Bühne aufgeführt worden, so ist es aber gewesen, als ehemals Don Juan Tenorio, der Held von zahlreichen Abenteuern, den Händedruck des steinernen Gastes empfing. So wird das Bild zum Historienbild oder zur Vorführung eines Vorgangs aus der Legende. Und um so mehr bestehen wir auf dem Eindruck, den das herrliche „Historien"-bild beim ersten Sehen sofort macht: es wirkt wie ein Delacroix. H.



MAX SLEVOGT, ENDE DER MÄRCHENERZÄHLUNG (ALI BABA)



HEUTIGE ANSICHT VON SANSSOUCI, NACH EINER PHOTOGRAPHIE

SANSSOUCI

VON

FRITZ RUMPF



ETRACHTET man einmal von der Höhe des Marieenberges die Dächer und Türme und Kuppeln Potsdams zur Linken, die schimmernden Havelseen zur Rechten und die zierlich geschwungenen Bergrücken, welche alles umrahmen, so wird man diesen Anblick so leicht nicht vergessen. Von keinem anderen Platze aus offenbart sich die Kulturarbeit der preussischen Könige so übersichtlich und eindrucksvoll.

Vor einem Vierteljahrhundert hatte dort oben der englische Botschafter seinen Sommersitz. Kaiser Wilhelm soll einmal, als er bei dem Botschafter zu Gast war, geäussert haben: „Eine solche Aussicht habe ich von keinem meiner Schlösser.“ Der hohe Herr liebte es, seinen Wirten ähnliche Liebenswürdigkeiten zu sagen, und so mag die Bemerkung wohl in dieser Form gefallen sein, obgleich die Fernsichten vom Babelsberge, von der Orangerie, vom Ruinenberge und vom Pfingstberge weit umfangreicher sind, als der Blick vom Marieenberge und, jede in ihrer Art, auch reizvoll genug. Es ist aber auch möglich, dass die kaiserlichen Worte etwas anders gelautet haben, dass sie an eine bestimmte Erinnerung anknüpften, die nur dem Kaiser selbst, aber keinem einzigen aus seiner Umgebung gegenwärtig war. In seiner Jugend stand Kaiser Wilhelm I. sicher oftmals auf der Terrasse von Sanssouci und erfreute sich dort fast an demselben

Bilde, das sich ihm in den Tagen des Greisenalters vom Marieenberge aus darbot. Noch etwas lustiger zeigte sich vielleicht Potsdam von dem Lieblingsplatz des grossen Königs aus, denn die glitzernden Havelflächen um den Tornow und bei Templin kamen dort mehr zur Geltung. Eine Abbildung aus dem Jahre 1822 zeigt die „Aussicht aus den Fenstern Friedrichs II in Sanssouci“ noch sehr reichhaltig und ausgedehnt, und doch war damals schon Lenné, der wütige Umstürzler, Mitglied der Gartenintendantur und hatte begonnen, seine „den ästhetischen Forderungen der Neuzeit genügenden“ Anlagen, zwischen das Schloss und die Ferne zu schieben. Aber diese Anlagen waren noch klein und harmlos und noch lange nicht herangewachsen zu den unglückseligen Laubmassen, die später der Höhe die Fernsicht und der Tiefe den Aufblick zur Höhe raubten.



Aussicht aus den Fenstern Friedrichs des II. Königs von Preussen.
NACH EINEM BERLINER KALENDER v. 1822.

Wie unheilvoll Friedrich Wilhelms II. Verwüstungen zu Gunsten des „guten und verbesserten Geschmacks“, Lennés virtuosenhafte „harmonische Umwandlungen“ und Friedrich Wilhelms IV. „künstlerische“ Bereicherungen und Veredlungen für Sanssouci waren, das alles hat Georg Sello schon 1878 in seiner Denkschrift für den Kronprinzen Friedrich Wilhelm und dann nochmals 1888 in seinem Werke: „Potsdam und Sanssouci“ meisterhaft nachgewiesen. Die Ehrfurcht vor dem Geiste des grossen Königs trieb Sello dazu, eine Beseitigung aller späteren Zuthaten aus Sanssouci und eine Wiederherstellung der ganzen Anlage im Sinne Friedrichs II. anzuregen.

Es ist eine schöne Sache um die Ehrfurcht vor grossen Männern. Unwillkürlich nimmt man an, dass ein Geist, der in einer bestimmten Richtung Weltbewegendes, alles Ueberragendes geleistet hat, auch nach anderen Richtungen hin weitblickender und fruchtbarer sein muss, als die Einsicht und das Vermögen der Durchschnittsmenschen. Treibt ein bedeutender Künstler wissenschaftliche Studien, so wird man seine Leistungen auf diesem Gebiete aufmerksamer und eindringlicher verfolgen, als gleichwertige oder selbst bessere Arbeiten eines Fachmanns, der schlecht und recht den üblichen Weg geht. Man rechnet darauf, dass auch auf die Nebenwege Strahlen des Glanzes fallen, mit dem der Grosse seine eigentliche Siegesbahn erhellt. Warum soll da nicht ein grosser Fürst und Feldherr und Denker, auch der Kunst einen eigenartigen ungewohnten Reiz verleihen, wenn er ihr die Sonne seiner Gunst zuwendet? Zumal wenn er es so eifrig und anhaltend thut, wie Friedrich der Grosse. Die Anlagen, die der schöpferische König verstehen waren sicher nicht alle einwandsfrei. Von den zahlreichen Gruppen und Standbildern aus vergoldetem Blei sagen selbst Friedrichs Bewunderer, sie seien plump und geschmacklos gewesen. Und auch sonst war nicht alles Gold, was glänzte. Unter den Marmorarbeiten, die einst entfernt wurden und jetzt wieder aufgestellt sind, finden sich, neben Meisterwerken ersten Ranges, eine Menge roher, handwerksmässiger Leistungen, weit unter der Marke der Mittelmässigkeit. Und doch war Friedrichs Werk sicher wert, erhalten zu bleiben, wie es war. Schon der Umstand, dass dem König bei der Anlage von Sanssouci die Erfahrungen zu Gebote standen, die er in Rheinsberg gemacht hatte, dass er schaffen konnte nach einem Modell, das schon völlig durchgeführt und erprobt war, sicherte dem Parke von Sanssouci von vornherein eine gewisse Ueberlegenheit und Zuversichtlichkeit.

Das alte Sanssouci ist dahin, unwiederbringlich dahin. Es ist unmöglich, es genau so wieder herzustellen, wie es war. Was von Plänen, Abbildungen und Beschreibungen der ursprünglichen

Anlage erhalten blieb, ist lückenhaft und mangelhaft. Aber wenn wir auch im Besitz der vollkommensten Aufzeichnungen wären, müsste man sich fragen, ob es wirklich ein so grosses Verdienst wäre, eine Arbeit, die vor 150 Jahren gethan ward, heute noch einmal zu thun. Hätten wir die vorzüglichsten Abbildungen des olympischen Zeus, der Künstler, der es unternähme, nach diesen Abbildungen das gewaltige Werk zu wiederholen, würde damit weder dem Andenken des Phidias, noch der Sache der Kunst, noch seinem eigenen Ruhme förderlich sein. Bei aller Bewunderung Friedrichs des Grossen, ist es nicht recht einzusehen, dass die Ehrfurcht es erfordern soll, mit grosser Mühe und vielen Kosten, eine umfangreiche Neuanlage, die in ihrer Art auch bedeutsam und gefällig ist, zu entfernen, nur damit alles äusserlich wieder so werde, wie er es gemacht hatte.

Was heute erreicht werden kann, und was heute hier und da in Sanssouci auch versucht wird, das ist die allmähliche Entfernung der „englischen" Gartenanlagen und ihr Ersatz durch Anlagen im „französischen" Stil, wobei ersichtlich angestrebt wird, dass die Baulichkeiten und Bildwerke, aus dem 18. Jahrhundert, die stehen blieben oder wieder aufgestellt wurden, wieder in ähnlicher Weise zur Geltung kommen, wie ehedem. Eine sorgfältige, verständige Reinigung und Ergänzung der Kunstwerke geht mit der Umgestaltung ihrer gärtnerischen Umgebung Hand in Hand, ohne dass man sich dabei ängstlich, an die etwa noch vorhandenen Pläne Friedrich II. klammert. Hier und da werden Zusätze gemacht, neue Schöpfungen im alten Geiste gedacht, die späteren Geschlechtern und den besonders scharfsichtigen Zeitgenossen, vielleicht nicht ganz einwandsfrei erscheinen mögen, die aber sicherlich weit liebevoller und glücklicher sich ihrer Umgebung anpassen, als irgend eine der Zuthaten Friedrich Wilhelms IV.

Man ist also augenscheinlich bestrebt Sanssouci wieder umzuarbeiten, nicht genau nach dem Muster der ursprünglichen Anlage, wohl aber im Geiste dieser Anlage und es in eben diesem Sinne weiterzubilden. Ist diese Art der Wiederbelebung nun nicht ebenso thöricht und zwecklos, wie die äusserlich genaue Nachbildung irgend eines untergegangenen Kunstwerkes, für die wir alles wünschenswerte Material haben, nur nicht den Geist seines Schöpfers, nur nicht die sehnliche Erwartung der Zeitgenossen? Sind uns die Grotten, die Teehäuschen, die Kavalierhäuser, die Aussicht und die Ansicht eines kleinen Rokokoschlösschens noch so wichtig, dass wir ihnen zu Liebe eine Menge prächtiger, fast hundertjähriger Stämme fällen und die leicht gewundenen Pfade durch freiwachsendes Unterholz in schnurgerade Gänge zwischen beschnittenen Hecken verwandeln müssen? Haben die „Naturschwärmer", die zugleich auch warme Kunstfreunde zu sein glauben, nicht Recht, die über jeden Baum, jeden Strauch jammern, der herausgerissen wird aus dem schönen Parke, in dem sich die Urwüchsigkeit des Waldes so lieblich mit den Bequemlichkeiten der Kultur vereinigt? Ist es gerechtfertigt eine Gartenkunst neu zu beleben, die länger als ein Jahrhundert, als der Inbegriff des Ungeschmacks und der Unnatur galt, und die heute noch, bei der grossen Menge wenigstens, in demselben schlechten Rufe steht?

Eine Antwort auf diese Fragen lässt sich nur geben, wenn man den besonderen Fall beiseite lässt und die allgemeine Frage aufwirft: wie soll ein Garten sein? Nur sinngemässe Aenderungen, Ergänzungen und Erneuerungen sind berechtigt und sinngemäss ist jeder Zusatz nur dann, wenn das Urbild eine unumstrittene, selbstverständliche Sache ist, dem inneren Wesen und den Aeusserlichkeiten nach, wenn es sich nicht um eine eigenartige Erstschöpfung, sondern um eine allgemein durchgedrungene Kulturerscheinung handelt.

War die erste Anlage von Sanssouci der Garten, wie er sein soll, sind die späteren Aenderungen verwerflich unter allen Umständen, nicht nur als Eingriffe in die Gedanken eines grossen Mannes oder in die Schrullen einer bestimmten Zeit? So müssen wir fragen, und so gewinnt die Frage einen Wert, der weit über die Teilnahme an den Schicksalen eines kleinen Fleckchens Erde hinausgeht.

Wer die Strömungen unserer Zeit nur oberflächlich verfolgt, der kann zu dem Gedanken kommen, dass heute jedermann zugunsten des „natürlichen" englischen Gartens, gegenüber dem „künstlichen" französischen eintreten müsste. Steht doch das Schlagwort „Natur" überall obenan geschrieben auf den Fahnen der Kunst und der Wissenschaft und des Lebens überhaupt. Mit dem Begriff „Natur" verbindet man gewöhnlich heute noch trotz Darwin und seiner Vorgänger und Nachfolger, nicht die Empfindung des ruhig und gesetzmässig sich entwickelnden, sondern das Gefühl des schrankenlosen, ungebundenen, launenhaften, das trotzdem reizvoll wirkt und wohlthuend ja erlösend, weil's eben — Natur ist. Von einem

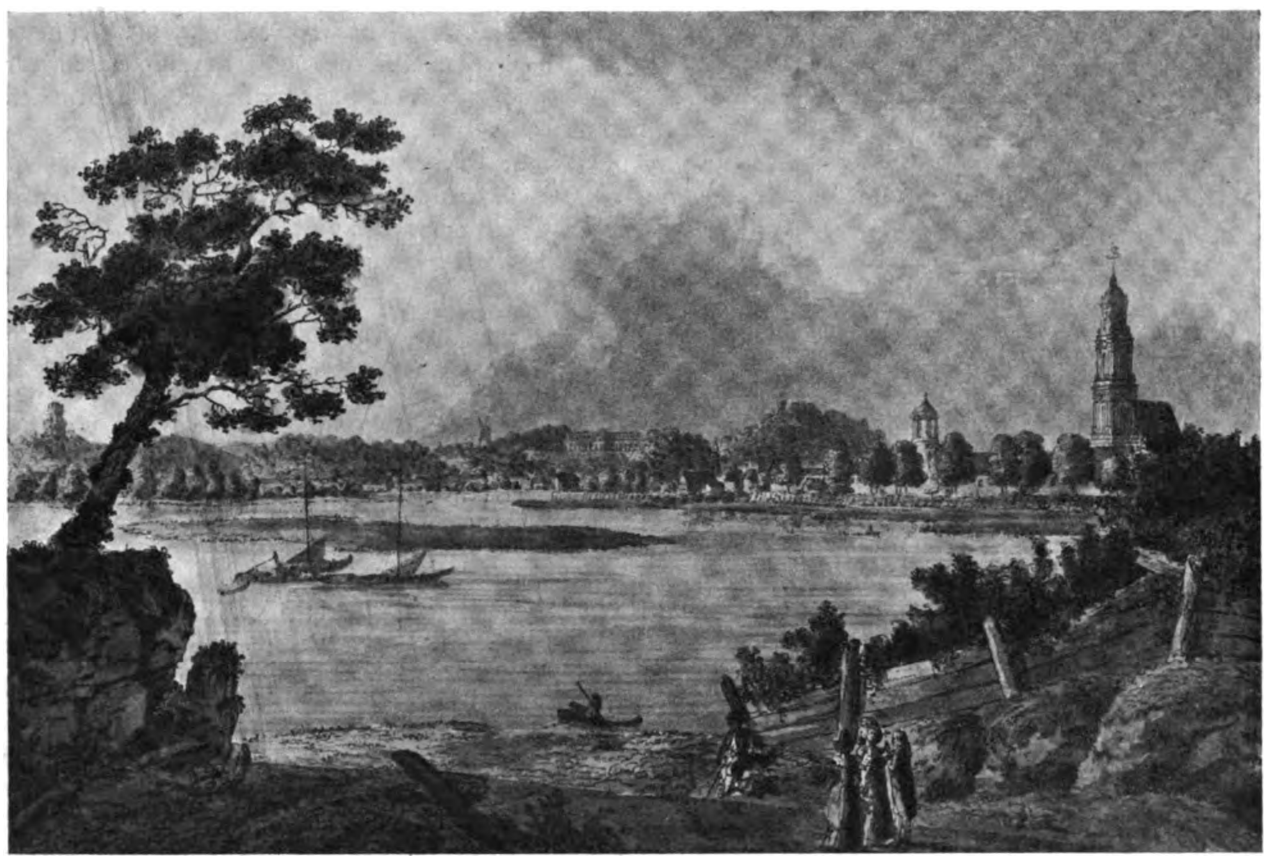
Menschen, der sich die Natur zum Vorbild nehmen soll oder muss, z. B. von einem Künstler, erwartet man, dass er alles, was er in der Natur vorfindet, recht gewissenhaft nachahmt, dann gilt er als echter „Naturalist“ und kann nimmermehr fehlgehn. Warum sollte da der englische Garten nicht auch der beste sein? Zeigt er doch ein möglichst getreues Abbild der Landschaften, die die Natur hier und da hervorbringt, wenn sie sich ganz frei entfalten kann, unbehindert von menschlichen Eingriffen.

Aber wer tiefer eingedrungen ist in den Geist unserer Zeit, der weiss sehr wohl, dass das Schlagwort „Natur um jeden Preis“ glücklicherweise ein überwundener Standpunkt ist, dass reinliche Scheidung und Ehrlichkeit des Zwecks und der Mittel uns höher steht, als jedes noch so gelungene Nachbeten und Vorgaukeln. Ein Grauen befällt uns bei dem Gedanken an jene Tage, in denen es als geistreich galt einem Metallkasten das Aussehen eines Lederkoffers zu geben und einen Lederkasten täuschend wie eine eiserne Geldkiste zu bilden. Ist es da verwunderlich, wenn wir uns nicht mehr erwärmen können für das Bestreben eine künstliche Anlage so zu gestalten, als wäre sie ein Stück Natur, das sich frei entwickelt hat? Welcher Unsinn bei solchem Bestreben herauskommen kann, das zeigt uns z. B. der liebliche Anblick eines Bächleins, dessen „malerische“ Schlangenlinien sich durch einen ebenen Rasenplan so wild gewunden ziehn, als müsste es sich seinen Weg durch schroffe, sperrende Klippen bahnen, das stille Wässerlein an dessen Rand statt Schilf und Pfeilkraut und Schwertlilien ein schmaler Streifen von dem Cementbelag seines sorglich gedichteten Bettes sichtbar wird. Dies Beispiel ist ein wenig krass, in milderer Form finden sich ähnliche Thorheiten aber allenthalben, sobald man den Eindruck der ursprünglichen Wildnis mit allen Mitteln der wohlgezähmten, menschlichen Ueberlegung hervorbringen will.

Wir wollen sicherlich die Natur in allen ihren Rechten belassen, dabei aber der Kunst geben, was der Kunst ist. Wird ein Haus inmitten eines Grundstücks errichtet, dann ist es selbstverständlich, dass man die Umgebung des Hauses als Garten anlegen wird. Ist der Raum der für den Garten zur Verfügung steht nicht aussergewöhnlich gross, dann ist es widersinnig, diesen Raum, ganz oder teilweise, so zu bepflanzen, dass die Anlage den Eindruck eines Waldes, einer Weide oder einer ähnlichen naturwüchsigen Schöpfung macht. Bei einer solchen Anlage kann kein selbständiges Bauwerk gehörig zur Geltung gelangen, wenn nicht beim Bauen schon auf den zukünftigen Naturgarten die umfassendste Rücksicht genommen wird. Es wäre aber die verkehrte Welt, wollte man ein Haus errichten, für einen Garten, der selbst erst geschaffen werden soll, um die Zweckdienlichkeit und die Annehmlichkeiten des Hauses zu erhöhen.

Das Haus soll uns in erster Linie Schutz und Schirm sein und uns bewahren vor all den Widerwärtigkeiten und Unbequemlichkeiten, die uns in der Natur nicht trotz, sondern wegen ihrer Ursprünglichkeit erwarten. Wir verlangen von unserem Hause, dass es uns Licht und Wärme, Schatten und Kühle spendet nach unserem Behagen, nicht nach den Geboten der Tages- oder Jahreszeit. Wir wollen in unseren vier Wänden auf schnellstem, ebenstem Wege von einem Ort zum andern gelangen. Wir wollen uns bewegen in Räumen, deren Abmessungen und Linienführungen den Verhältnissen und den Richtungen entsprechen, die uns massgebend erscheinen. Wir wollen uns anregen lassen durch allerhand bedeutsamen Schmuck in den Ecken und an den Wänden, dauernden, der uns stets zu fesseln vermag, vergänglichen, auswechselbaren, der mit den Launen des Augenblicks kommt und schwindet. Das sind alles Ansprüche, die jedermann berechtigt findet.

Warum sollen wir diese Ansprüche nicht auch auf den Hausgarten übertragen? Warum sollen wir nicht den möglichst geraden und ebenen Weg von der Hausthüre bis zum Gartenthor allen noch so anmutig gewundenen Nachahmungen eines Gebirgspfads vorziehen? Bei den übrigen Wegen liegen wohl meistens ähnliche Bedürfnisse vor, und folglich ähnliche Vorschriften für ihre Ausführung. Die Pfade eines Gartens führen entweder zu bestimmten Punkten, zu Grotten, Gartenhäuschen und dergleichen, dann ist die gerade Richtung für sie gegeben, oder sie sind bestimmt uns ein Blumenbeet, eine Wasserkunst, eine Marmorgruppe recht anschaulich zu zeigen, dann ergiebt es sich von selbst, dass sie im Kreise, im Halbrund, im Viereck herumgeführt werden um den Gegenstand, den sie uns nahebringen sollen. Wie der Weg von der Hausthüre zur Gartenpforte ohne weiteres die Flucht des Hauseinganges fortsetzt, so werden sich leicht die andren Wege so anordnen, dass sie als Verlängerungen, Ausläufer oder Schneidungen, Begrenzungen der andren Linien des Wohngebäudes erscheinen, und durch Einfassungen mit hohen oder



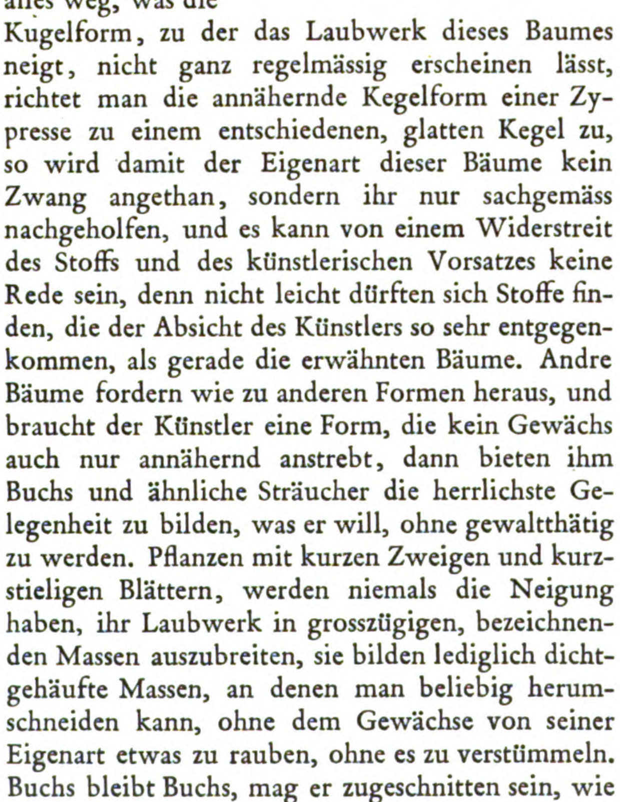
ANSICHT VON SANSSOUCI UND SEINEN UMGEBUNGEN, NACH DER SAMMLUNG ALLER SCHÖNEN UND MERKWÜRDISCHEN GEGENDEN IN SÄMTLICHEN KÖNIGL. PREUSSISCHEN STAATEN 2. HEFT TAFEL VIII.

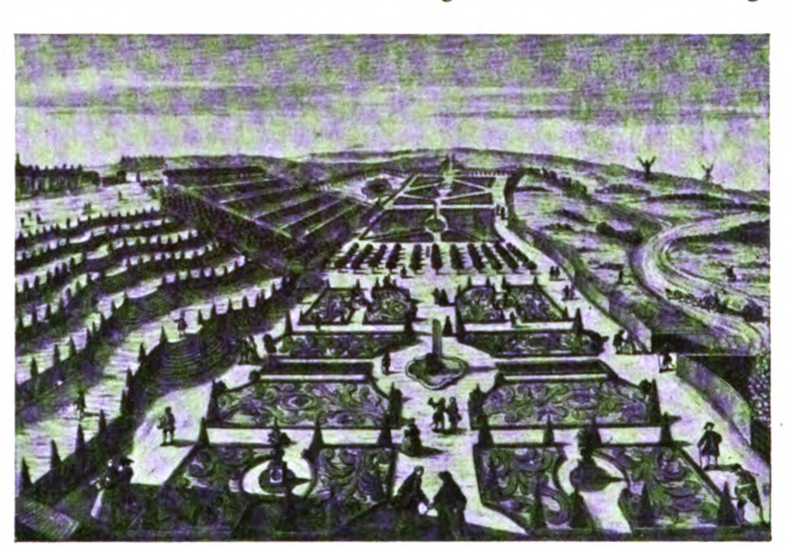
niederen Hecken, durch Einpflanzen kegeliger oder kugeliger Bäume oder Sträucher in gemessenen Abständen an den Schnittpunkten und an den Endpunkten lässt sich der Eindruck einer planvollen künstlerischen Absicht noch nach Belieben verstärken. Bildwerke, Säulenhallen, Treppen, Brüstungen, Thore, Wasserbecken lassen sich überall selbstverständlich einfügen in diese „natürliche" Architektur und die Flächen zwischen den Wegen, können durch Blumen und Gräser und Blattpflanzen eine geordnete Farbenwirkung erhalten, die den Glanz der herrlichsten Teppiche überstrahlt. In solcher Anlage bietet ein Garten die wirksamste, wohlthuendste Umrahmung eines Hauses, die sich denken lässt; bei aller Pracht und Berechnung hebt er nur das eingefügte Bild, ohne es zu beeinträchtigen. Der Kunstliebhaber, und ein solcher muss der Erbauer jedes stattlichen Hauses sein, ist nicht genötigt, sich mit dem Aufhängen einiger Bilder, mit der Aufstellung einiger Büsten in den Räumen seiner Wohnung zu begnügen, er kann seine Kunstfreude hinaustragen in ein Gebiet, wo sie sich freier und voller entfalten kann und wird sich im Schatten dichtüberwachsener Laubengänge an den mächtigen, edlen Gebilden aus Marmor oder Erz, die von rauschenden Wassern umspielt in der Sonne funkeln, kräftiger und nachhaltiger erquicken, als er es vermöchte, durch die Betrachtung der Kleinkunst im zerstreuten Lichte seiner Zimmer.

Das sind alles uralte Regeln und Forderungen, die bestehen und bestehen werden so lange es Gärten giebt. Der brave Le Nôtre, der als Urheber des „französischen" Gartenstils gilt, hatte durchaus nichts neues geschaffen, er hatte nur vorhandene Ueberlieferungen ausgebaut, und das Aufsehen, das er erregte verdankte er wohl hauptsächlich dem Umstande, dass er in der glücklichen Lage war mit Flächen zu wirtschaften, deren Ausdehnung alle bis dahin üblichen Grenzen übertraf. Sein Ruhm soll darum nicht geschmälert werden, das ist in den letzten anderthalb Jahrhunderten schon überreichlich geschehen. Darum allein schon ist die Ehrenrettung dieses Mannes die Pflicht eines jeden, der selbständig denkt und nicht blindlings die hergebrachten Sprüchlein nachbetet. Dabei gilt es freilich nicht nur den Widerstand der blöden Menge, sondern auch den Einspruch der Gebildeten und

nicht der Schlechtesten unter ihnen zu überwinden.

Als schlimmste Sünde wird le Nôtre und der französischen Gartenkunst überhaupt das Beschneiden von Bäumen und Sträuchern vorgehalten. Die Sache ist lange nicht so schlimm, als sie scheint. Dass das Zustutzen einer Hecke zu der Gestalt eines Schwanes, eines Hirsches oder eines Menschen eine lasterhafte Verirrung ist, das wird kein verständiger und fühlender Mensch bestreiten. Dergleichen Ungeheuerlichkeiten sind aber Auswüchse, die in jeder Kunstrichtung vorkommen und die niemand berechtigen, um ihretwillen auch das Gute und Massvolle zu verwerfen. Schneidet man von einer Kugelakazie alles weg, was die Kugelform, zu der das Laubwerk dieses Baumes neigt, nicht ganz regelmässig erscheinen lässt, richtet man die annähernde Kegelform einer Zypresse zu einem entschiedenen, glatten Kegel zu, so wird damit der Eigenart dieser Bäume kein Zwang angethan, sondern ihr nur sachgemäss nachgeholfen, und es kann von einem Widerstreit des Stoffs und des künstlerischen Vorsatzes keine Rede sein, denn nicht leicht dürften sich Stoffe finden, die der Absicht des Künstlers so sehr entgegenkommen, als gerade die erwähnten Bäume. Andre Bäume fordern wie zu anderen Formen heraus, und braucht der Künstler eine Form, die kein Gewächs auch nur annähernd anstrebt, dann bieten ihm Buchs und ähnliche Sträucher die herrlichste Gelegenheit zu bilden, was er will, ohne gewaltthätig zu werden. Pflanzen mit kurzen Zweigen und kurzstieligen Blättern, werden niemals die Neigung haben, ihr Laubwerk in grosszügigen, bezeichnenden Massen auszubreiten, sie bilden lediglich dichtgehäufte Massen, an denen man beliebig herumschneiden kann, ohne dem Gewächse von seiner Eigenart etwas zu rauben, ohne es zu verstümmeln. Buchs bleibt Buchs, mag er zugeschnitten sein, wie er will. Schliesslich stehen dem Gartenkünstler noch alle Arten von Schling- und Kletterpflanzen zur Verfügung, die lediglich das Bestreben haben sich anzulehnen und emporzuranken. Es ist doch sicherlich unbedenklich, wenn man diesen Pflanzen, statt der Stämme und Aeste und Felsen, die sie vielleicht in der Natur finden, kunstgerechte Pfeiler, Säulen, Bogen, Lattenwände u. dergl. zur Stütze anbietet.





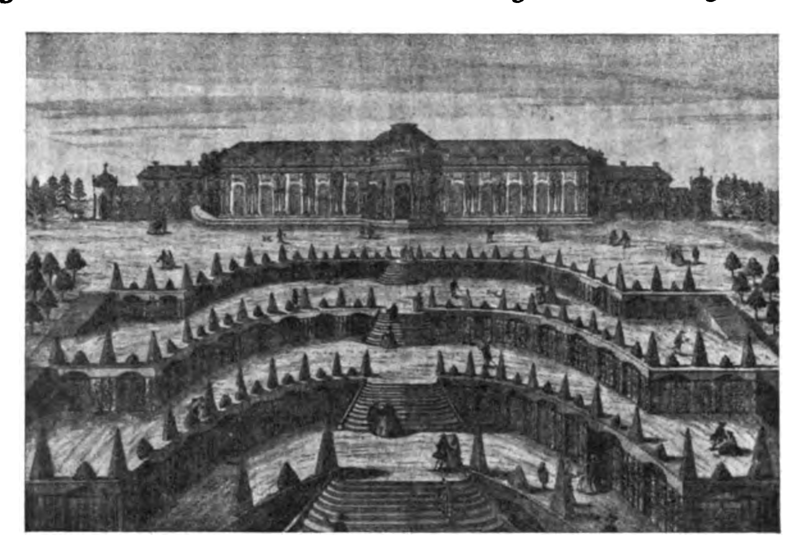
ANSICHT DES GARTENS VON SANSSOUCI NACH OSTEN, NACH EINEM GUCKKASTENBILD DES PROBSTSCHEN VERLAGS IN AUGSBURG.

Nach diesen Ausführungen ist es einleuchtend, dass das lebendige Material, das die Natur dem Künstler in ihren frischen Pflanzen darbietet, nicht nur dem sogenannten „toten“ Material, den Steinen, den Erzen und dem dürren Holz nicht nachsteht, sondern dass es vielmehr dem Schaffenden auf halb Wege entgegenkommt, ihm gleichsam schaffen hilft. Es ist auch zweifellos, dass der Gärtner-Künstler, wenn er nicht gerade auf Schrullen verfällt, das Wachstum der Pflanzen in keiner Weise zu behindern braucht, dass er es nur zu leiten braucht, in demselben Sinne, wie dies durch den ureigensten, dem Keim der Pflanze einwohnenden Trieb geschieht, und dass der Zwang, den er etwa auf die Pflanze ausübt, verschwindend gering ist, im Vergleich zu den unerbittlichen Forderungen die Wind und Wetter und Bodenverhältnisse in der freien Natur fortwährend geltend machen. Woher stammt nun die Entrüstung über das planmässige Zustutzen und Zurichten von Gewächsen, diese heilige Entrüstung, die auch bei einsichtsvollen Menschen die Regel ist, bei denselben Menschen, die ihre Kinder leichten Herzens irgend einer höheren oder niederen Bildungsanstalt überantworten, und es für ganz selbstverständlich halten, dass diese zarten Pflänzlein dort weit schlimmer beschnitten und eingerenkt werden, als es sich ein Bäumchen jemals gefallen liesse?

Die Erklärung für die Thatsache, dass die Unverletzlichkeit aller Erzeugnisse der Natur von so vielen unter allen Umständen angestrebt wird,

liegt nahe genug. Die heilkräftige Wirkung des Lebens in der Natur, des völligen Aufgehens in der Natur kann nur dann ganz zur Geltung kommen, wenn die Natur, der sich der Mensch anvertraut, noch möglichst unberührt, möglichst ursprünglich ist. Sobald durch menschliche Eingriffe die Urwüchsigkeit der Natur im geringsten geregelt wird, verliert die Natur gerade das, was der Mensch, der sich ihr ergiebt, in ihr sucht: die Selbstverständlichkeit des Werdens und des Gewordenen. Jede Spur menschlicher Thätigkeit verwischt dem Flüchtlinge aus dem Grossstadttreiben, oder dem von jeher in der freiwachsenden Natur Lebenden das Gefühl des Unabänderlichen, des schicksalsartig sich Gestaltenden. Jeder Axthieb, jeder Spatenstich weckt die Erinnerung an die unaufhaltsam vordringende Kultur, die so vieles Herrliche errungen, und dabei eine solche Last von Sorgen und Pflichten gebracht hat. Nur zu billigen ist es daher, wenn man die Natur überall, wo sie sich eigenartig und vollkräftig entwickelt hat, möglichst unberührt lässt, höchstens den Zugang zu ihr ermöglicht oder erleichtert, Unterkunft und Ruheplätze schafft und dies alles so unauffällig und schlicht, wie möglich.

Zu weit geht schon die Rücksicht auf die Natur, wenn menschliche Werke in ihr so gestaltet werden, als wären sie von der Natur geschaffen und nur durch einen überaus wunderbaren Zufall so ausgefallen, als hätte sie ein Zimmermann oder ein Steinmetz gefügt, wenn man Bänke und Hütten aus Stämmen und Felsblöcken so zusammenstückt, dass sie „fast" natürlich aussehen, ihrem eigentlichen Zwecke aber nur sehr unvollkommen dienen. Solche Werke erregen doppelten Aerger: die Nachahmung wirkt lächerlich angesichts der Umgebung, die die vollkommnen Urbilder allerwärts zeigt, und die ersehnte Ruhe wird vergällt durch das Bewusstsein, dass ein wenig mehr „Kunst", viel mehr Behagen schaffen würde.



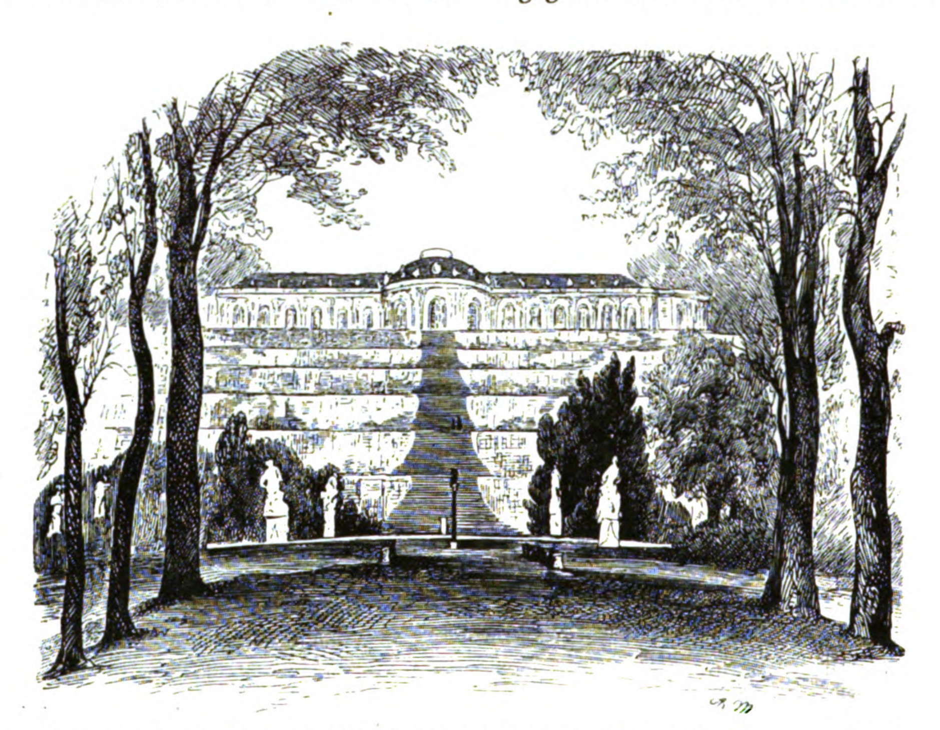
ANSICHT DES SCHLOSSES SANSSOUCI VON VORNEN, NACH EINEM GUCKKASTENBILD AUS DEM PROBSTSCHEN VERLAG IN AUGSBURG.

Bei wirklichen Bauwerken kann die Rücksicht, die Kreise der Natur nicht zu stören noch verhängnisvoller werden. Die Thatsache, dass ein Haus von städtischen Formen sich inmitten eines Waldes, oder auf einsamer Bergeshöhe ungehörig ausnimmt, führt viele seltsamerweise nicht zu der Suche nach passenderen Formen, sondern zu der Meinung, dass Formlosigkeit allein der reinen Natur entsprechen könne. Man kann es wenigstens nicht ausschliesslich dem Wunsche oder der Notwendigkeit, billig zu bauen, zuschreiben, wenn trübselig verhältnislose, ärmlich nichtssagende Riesenbaracken entstehen, wie sie oft genug in unseren Bergen und Wäldern zu finden sind. Sparsamkeitsrücksichten können wohl Einfachheit bedingen, aber niemals Formlosigkeit. So angemessen die Einfachheit inmitten der Natur ist, so unerträglich ist, dort wie überall, die Geschmacklosigkeit, die Gefühlsarmut, und ein prunkvolles „Hotel ersten Ranges mit allem Komfort der Neuzeit" ist immer noch erträglicher auf stiller freier Waldeshöhe als ein übernüchterner Kasten, der nicht aufzufallen glaubt, weil er gänzlich ausdruckslos ist.

Die Meinung, dass überall wo die Natur ihre besten Reize entfaltet, weil man sie bestehen liess nach Möglichkeit, oder weil man ihre freie Entfaltung gestattete, das Menschenwerk sich fein bescheiden zurückhalten müsse, ist an sich gerechtfertigt, sie wird nur bedenklich, wenn man darum auch blindlings alle Kunst, die sich inmitten der Natur zeigen will, verdammt, weil Kunst nun einmal Menschenschöpfung ist. Es ist schon schwer begreiflich, wenn gebildete und verständige Menschen, nur weil sie sich als „Naturfreunde" dazu verpflichtet fühlen, Einspruch erheben gegen jeden Versuch, gute und angemessene Kunstbauten aufzuführen in Gegenden, die wohl reich an Naturschönheit, aber dabei nichts weniger als „unberührt" sind. Ganz unfassbar aber ist der Entrüstungssturm

der durch die deutschen Lande ging, als es angeregt wurde, das Heidelberger Schloss in seinem früheren Glanz wieder herzustellen, nicht aus Fürwitz, sondern weil es gilt, dies herrliche Baudenkmal vor dem sicheren gänzlichen Verfall zu schützen. Der Umstand, dass man einigen Bäumen gestattet hat, inmitten des Schlosshofs zu wachsen, dass sich der Epheu an den zerbröckelnden Mauern emporrankt, dass „Gottes blauer Himmel“ nicht nur von oben her, sondern auch durch die leeren Fensterhöhlen, auf den Besucher blickt, wird benutzt, um die mächtige Ruine ganz für die „Natur“ in Anspruch zu nehmen, und ihr in erster Linie den Rang eines angenehm malerisch wirkenden, etwas nachdenklich und schwermütig stimmenden Ruheplatzes inmitten der schönen Bergwaldspaziergänge am unteren Neckarthal einzuräumen. Als ob nicht jeder sich selbst überlassene Steinhaufen im Waldesinnern im Laufe der Jahrhunderte ebenso „malerisch“ werden müsste, als ob die schmachvolle Erinnerung an die Zerstörung des Schlosses erhebender wäre, als der Genuss an der vollendeten unverstümmelten Schöpfung der kunstfrohen Pfalzgrafen.

Wenn kunstsinnige Herrscher oder vermögende Kunstfreunde es unternehmen, die Bildwerke, die sich in Museen oder in Wohnräumen anhäuften, oft bis zur Unerträglichkeit, jedenfalls meist bis zur Ungeniessbarkeit, und die doch zum guten Teil geschaffen waren für einen Platz unter freiem Himmel, zwischen grünen Bäumen, wieder hinauszutragen in die angemessene Umgebung, die sie schon lange entbehrten, oder die sie noch nie kennen lernten, so stellt dies eine Kulturarbeit dar im besten Sinne des Wortes. Wird dabei angeknüpft an frühere Versuche ähnlicher Art, die nur lahm gelegt waren, durch „Natur“-Fanatismus, so ist dagegen sicherlich nichts einzuwenden, wenn nur der Anknüpfung ein lebendiges Weiterführen folgt, kein totes Nachäffen, wenn nur die Ausbesserungen, die erwünscht scheinen, sich weise beschränken auf das, was sich zweifellos nachschaffen lässt, auf selbstverständliche Aeusserlichkeiten, wenn es vermieden wird neue Flicken in das alte Gewebe zu setzen, die alt aussehen sollen, und deren Jugend sich mit aller Findigkeit nicht unterdrücken liess.

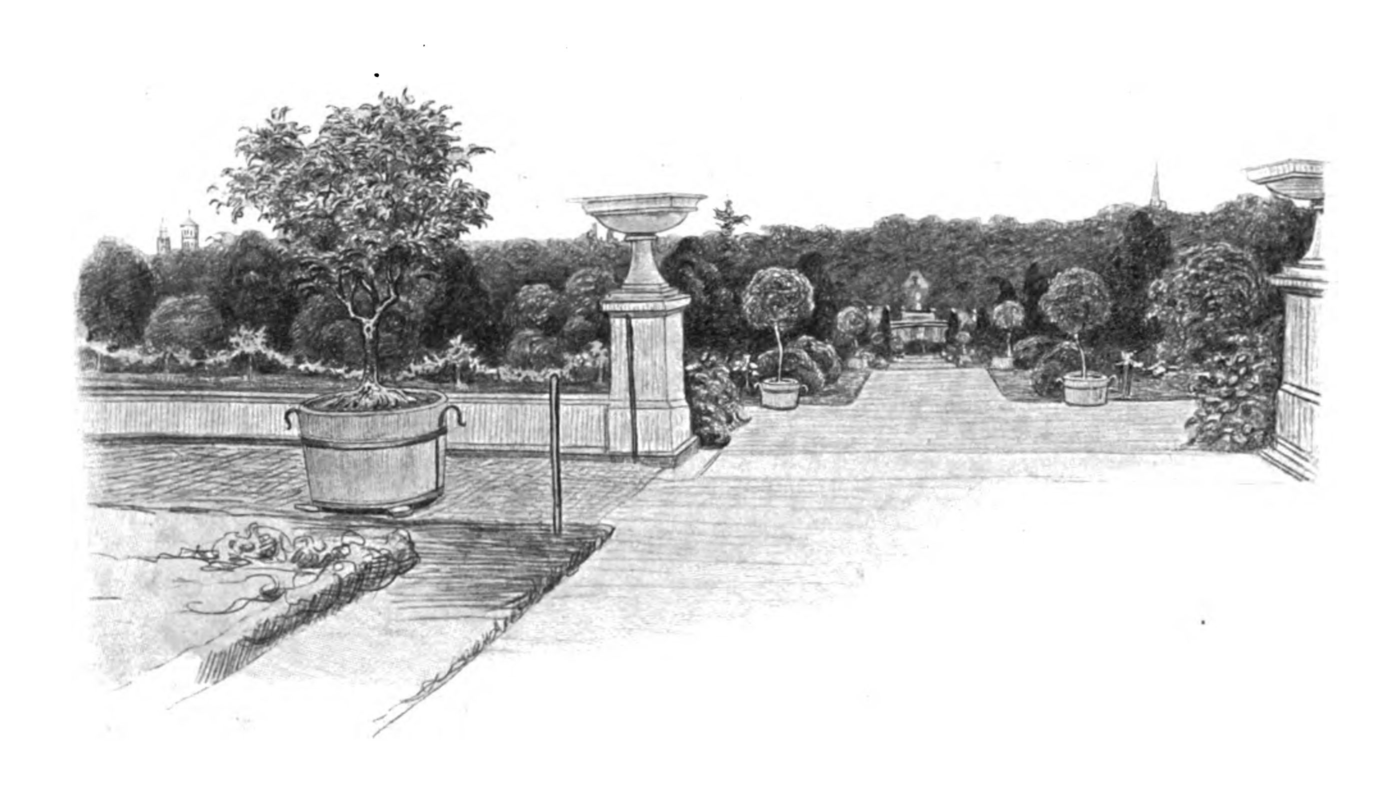


ANSICHT DES SCHLOSSES SANSSOUCI VON VORNEN, NACH EINER ILLUSTRATION A. MENZELS IN KUPLERS GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN.

Die Antwort auf die oben gestellte Frage: War die erste Anlage des Gartens von Sanssouci mustergültig, und ist es angezeigt, zu dieser Anlage zurückzukehren oder, noch besser, sie im alten Geiste wieder aufzunehmen und weiterzubilden? diese Antwort kann nur in bejahendem Sinne ausfallen, und mit Freuden ist es zu begrüssen, wenn

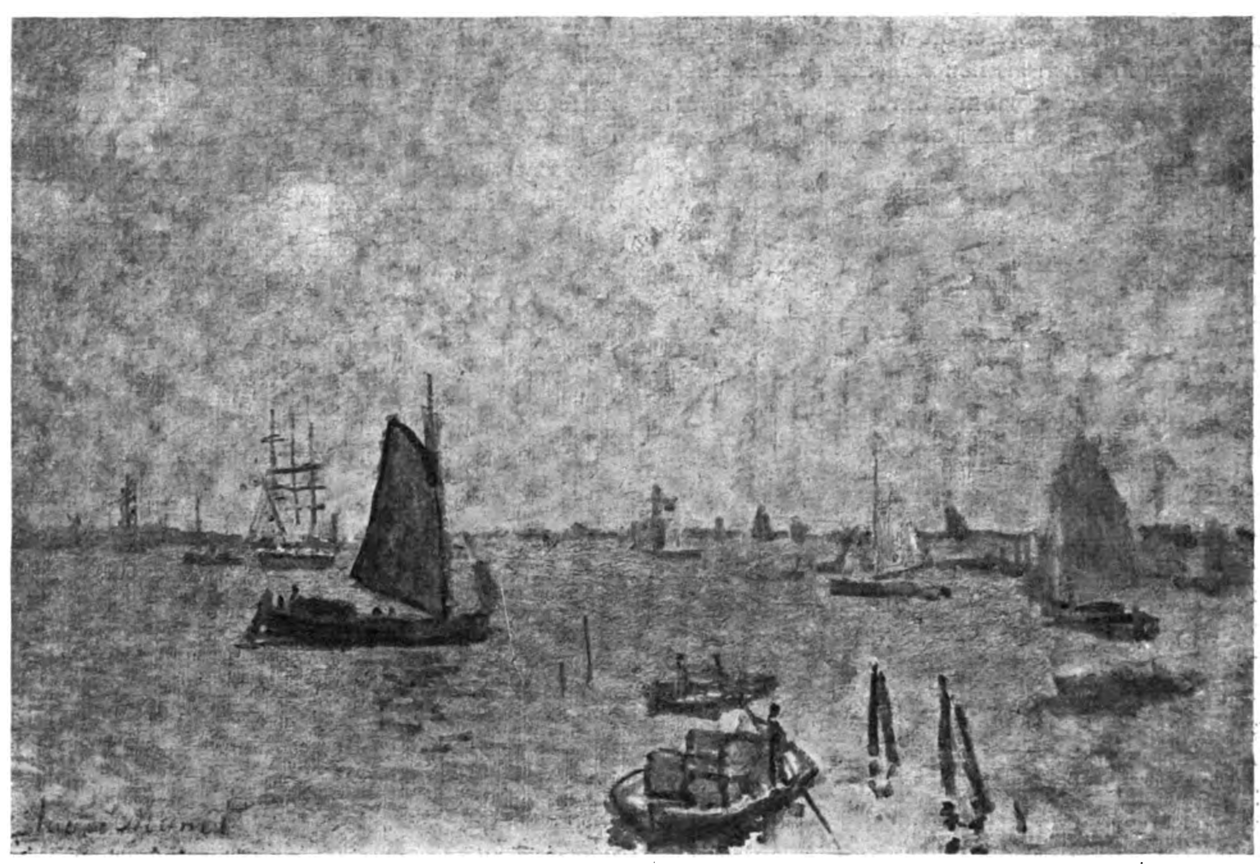
heute wieder Licht und Luft und wirksame Umgebung geschaffen wird für die alten Kunstwerke aus König Friedrichs Zeit und für die neuen, die sich ihnen allmählich zugesellen. Geschieht noch Weiteres, werden nicht nur die gärtnerischen „Verschönerungen" aus den Jahren Friedrich Wilhelms IV., sondern auch die künstlerischen entfernt, dann wird der Erfolg der neuesten Bestrebungen erst gesichert sein. Nicht weil sie keine Rokokoformen zeigen wirken die Arbeiten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stillos in Sanssouci, sondern weil sie verständnislos an Orten stehen, die frei bleiben müssen. Nicht weil diese Arbeiten zum Teil von Künstlern zweiten Ranges gebildet sind, ist wenig an ihnen verloren. Die friederizianischen Marmorstatuen sind oft von noch geringerem Kunstwert. Aber die meisten Fontainen und Becken und Gruppen, die Friedrich Wilhelm IV. stiftete sind aus bemalten Zinkguss oder gebranntem Thon und heucheln doch Marmor oder Bronze oder dergleichen. Diese Vorspiegelung falscher Thatsache verurteilt sie zum Untergang, mit demselben Rechte, das die vergoldeten Bleibilder des Gründers von Sanssouci vernichtete.*

* Dieser Aufsatz wurde der Redaktion von „Kunst und Künstler" im Herbste 1902 eingereicht. Im Frühjahr 1903 erschien bei Alexander Duncker in Berlin ein Buch: „Sans-Souci zur Zeit Friedrichs des Grossen und heute". Betrachtungen und Forschungen. Von D. P. Höckendorf. Dies Buch bildet den sechsten Band der von Ernst Berner herausgegebenen Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hauses Hohenzollern und behandelt ähnliche Fragen, wie die des vorliegenden Aufsatzes. D. P. Höckendorf gelangt auch zu ähnlichen Ergebnissen wie der Verfasser unseres Aufsatzes, wenn auch auf andrem Wege, der Hinweis erscheint somit berechtigt, dass alle vorkommenden Übereinstimmungen ganz unabhängig von einander entstanden sind.





CLAUDE MONET, SEINEUFER 1878



CLAUDE MONET, MARINE

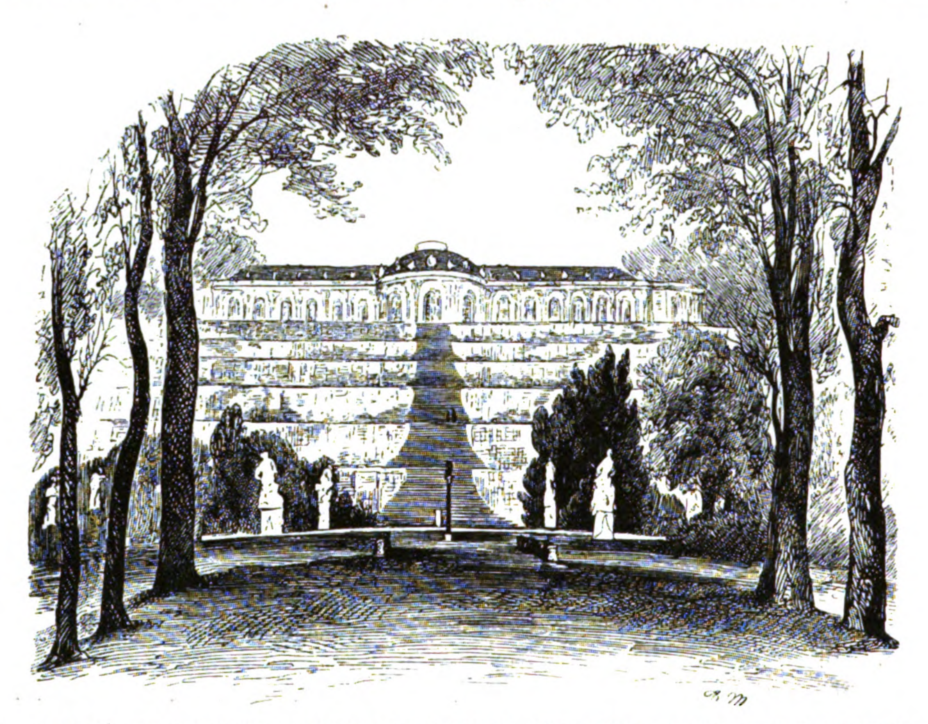
CLAUDE MONET UND DER IMPRESSIONISMUS

VON

THEODORE DURET

SOBALD es sich um einen Maler wie Claude Monet handelt, der zu einer bestimmten Gruppe gehört und einen festen Platz in einer Schule einnimmt, muss man vor allem den Ausgangspunkt und die Abstammung seiner Kunst präzisieren. Claude Monet hat anfangs unter dem Einfluss seines unmittelbaren Vorgängers Manet gestanden, und man muss sich erst klar machen, was er von diesem in sich aufgenommen hat, ehe er seine eigene Begabung entwickelte. — Claude Monet war im Jahre 1862 Schüler von Gleyre, er stand damals im Alter von 22 Jahren. Es bestand aber ein solcher Abgrund zwischen der Art des Lehrers und des Schülers, dass er von Gleyre auch nicht das Geringste annahm. Er fühlte sich instinktiv zu der Landschaftsmalerei hingezogen, die Atelierarbeit war ihm unsympathisch, und aus seiner innersten Natur heraus fühlte er das Bedürfnis, in freier Luft unmittelbar nach der Natur zu

der durch die deutschen Lande ging, als es angeregt wurde, das Heidelberger Schloss in seinem früheren Glanz wieder herzustellen, nicht aus Fürwitz, sondern weil es gilt, dies herrliche Baudenkmal vor dem sicheren gänzlichen Verfall zu schützen. Der Umstand, dass man einigen Bäumen gestattet hat, inmitten des Schlosshofs zu wachsen, dass sich der Epheu an den zerbröckelnden Mauern emporrankt, dass „Gottes blauer Himmel" nicht nur von oben her, sondern auch durch die leeren Fensterhöhlen, auf den Besucher blickt, wird benutzt, um die oft bis zur Unerträglichkeit, jedenfalls meist bis zur Ungeniessbarkeit, und die doch zum guten Teil geschaffen waren für einen Platz unter freiem Himmel, zwischen grünen Bäumen, wieder hinauszutragen in die angemessene Umgebung, die sie schon lange entbehrten, oder die sie noch nie kennen lernten, so stellt dies eine Kulturarbeit dar im besten Sinne des Wortes. Wird dabei angeknüpft an frühere Versuche ähnlicher Art, die nur lahm gelegt waren, durch „Natur"-Fanatismus, so ist dagegen sicherlich nichts einzuwenden, wenn nur



ANSICHT DES SCHLOSSES SANSSOUCI VON VORNEN, NACH EINER ILLUSTRATION A. MENZELS IN KUPLERS GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN.

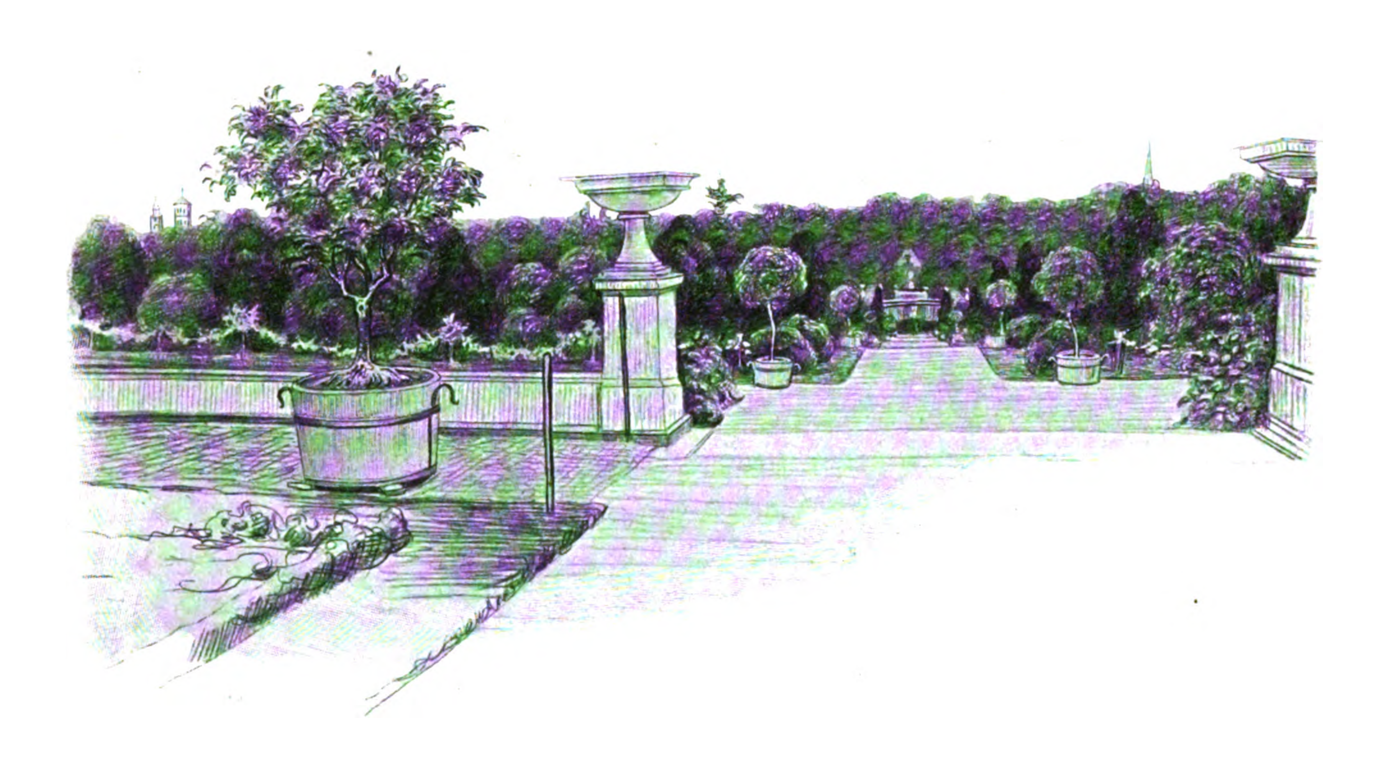
mächtige Ruine ganz für die „Natur" in Anspruch zu nehmen, und ihr in erster Linie den Rang eines angenehm malerisch wirkenden, etwas nachdenklich und schwermütig stimmenden Ruheplatzes inmitten der schönen Bergwaldspaziergänge am unteren Neckarthal einzuräumen. Als ob nicht jeder sich selbst überlassene Steinhaufen im Waldesinnern im Laufe der Jahrhunderte ebenso „malerisch" werden müsste, als ob die schmachvolle Erinnerung an die Zerstörung des Schlosses erhebender wäre, als der Genuss an der vollendeten unverstümmelten Schöpfung der kunstfrohen Pfalzgrafen.

Wenn kunstsinnige Herrscher oder vermögende Kunstfreunde es unternehmen, die Bildwerke, die sich in Museen oder in Wohnräumen anhäuften, der Anknüpfung ein lebendiges Weiterführen folgt, kein totes Nachäffen, wenn nur die Ausbesserungen, die erwünscht scheinen, sich weise beschränken auf das, was sich zweifellos nachschaffen lässt, auf selbstverständliche Aeusserlichkeiten, wenn es vermieden wird neue Flicken in das alte Gewebe zu setzen, die alt aussehen sollen, und deren Jugend sich mit aller Findigkeit nicht unterdrücken liess.

Die Antwort auf die oben gestellte Frage: War die erste Anlage des Gartens von Sanssouci mustergültig, und ist es angezeigt, zu dieser Anlage zurückzukehren oder, noch besser, sie im alten Geiste wieder aufzunehmen und weiterzubilden? diese Antwort kann nur in bejahendem Sinne ausfallen, und mit Freuden ist es zu begrüssen, wenn

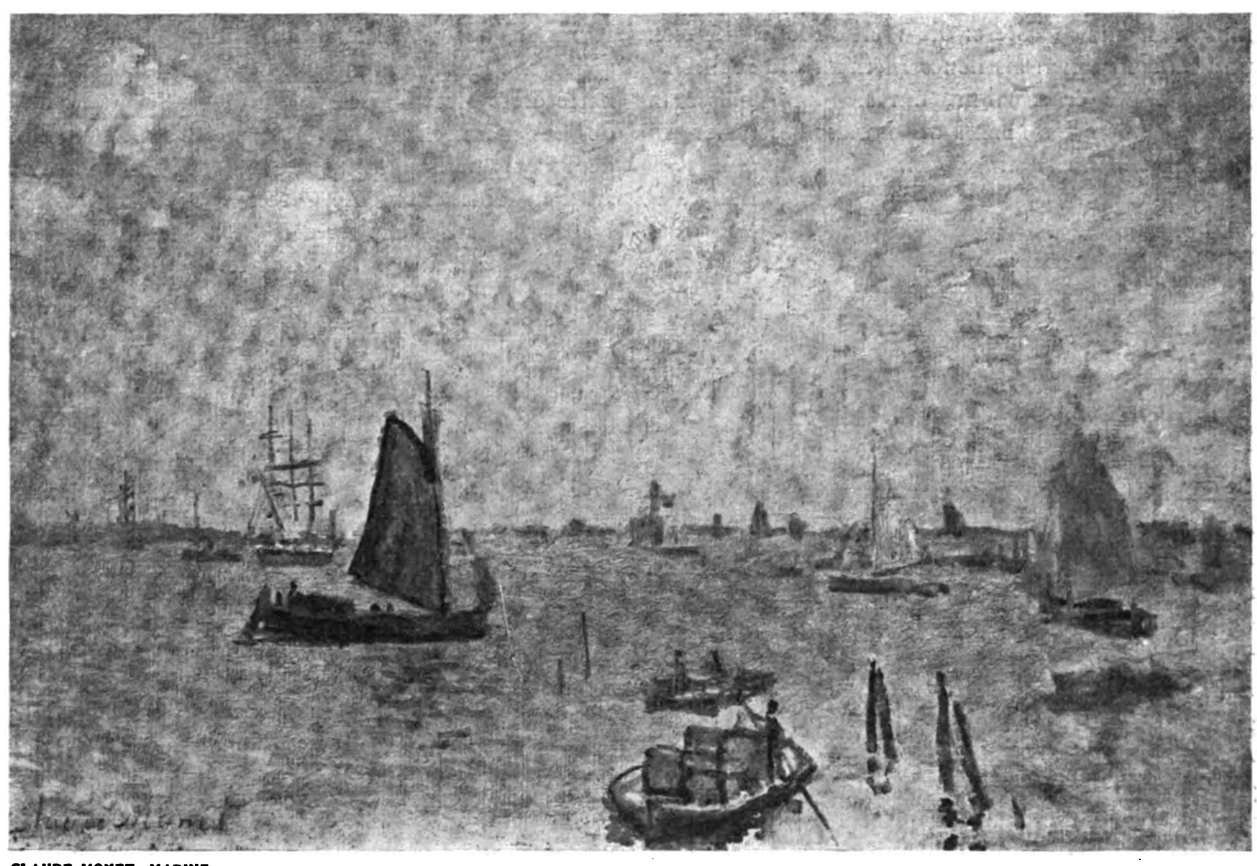
heute wieder Licht und Luft und wirksame Umgebung geschaffen wird für die alten Kunstwerke aus König Friedrichs Zeit und für die neuen, die sich ihnen allmählich zugesellen. Geschieht noch Weiteres, werden nicht nur die gärtnerischen „Verschönerungen" aus den Jahren Friedrich Wilhelms IV., sondern auch die künstlerischen entfernt, dann wird der Erfolg der neuesten Bestrebungen erst gesichert sein. Nicht weil sie keine Rokokoformen zeigen wirken die Arbeiten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts stillos in Sanssouci, sondern weil sie verständnislos an Orten stehen, die frei bleiben müssen. Nicht weil diese Arbeiten zum Teil von Künstlern zweiten Ranges gebildet sind, ist wenig an ihnen verloren. Die friederizianischen Marmorstatuen sind oft von noch geringerem Kunstwert. Aber die meisten Fontainen und Becken und Gruppen, die Friedrich Wilhelm IV. stiftete sind aus bemalten Zinkguss oder gebranntem Thon und heucheln doch Marmor oder Bronze oder dergleichen. Diese Vorspiegelung falscher Thatsache verurteilt sie zum Untergang, mit demselben Rechte, das die vergoldeten Bleibilder des Gründers von Sanssouci vernichtete.*

* Dieser Aufsatz wurde der Redaktion von „Kunst und Künstler" im Herbste 1902 eingereicht. Im Frühjahr 1903 erschien bei Alexander Duncker in Berlin ein Buch: „Sans-Souci zur Zeit Friedrichs des Grossen und heute". Betrachtungen und Forschungen. Von D. P. Höckendorf. Dies Buch bildet den sechsten Band der von Ernst Berner herausgegebenen Quellen und Untersuchungen zur Geschichte des Hauses Hohenzollern und behandelt ähnliche Fragen, wie die des vorliegenden Aufsatzes. D. P. Höckendorf gelangt auch zu ähnlichen Ergebnissen wie der Verfasser unseres Aufsatzes, wenn auch auf andrem Wege, der Hinweis erscheint somit berechtigt, dass alle vorkommenden Übereinstimmungen ganz unabhängig von einander entstanden sind.





CLAUDE MONET, SEINEUFER 1878



CLAUDE MONET, MARINE

CLAUDE MONET UND DER IMPRESSIONISMUS

VON

THEODORE DURET

SOBALD es sich um einen Maler wie Claude Monet handelt, der zu einer bestimmten Gruppe gehört und einen festen Platz in einer Schule einnimmt, muss man vor allem den Ausgangspunkt und die Abstammung seiner Kunst präzisieren. Claude Monet hat anfangs unter dem Einflüss seines unmittelbaren Vorgängers Manet gestanden, und man muss sich erst klar machen, was er von diesem in sich aufgenommen hat, ehe er seine eigene Begabung entwickelte. — Claude Monet war im Jahre 1862 Schüler von Gleyre, er stand damals im Alter von 22 Jahren. Es bestand aber ein solcher Abgrund zwischen der Art des Lehrers und des Schülers, dass er von Gleyre auch nicht das Geringste annahm. Er fühlte sich instinktiv zu der Landschaftsmalerei hingezogen, die Atelierarbeit war ihm unsympathisch, und aus seiner innersten Natur heraus fühlte er das Bedürfnis, in freier Luft unmittelbar nach der Natur zu

malen. Damals lernte er die Werke Manets kennen und fand in ihnen als neues Element die Freilichtmalerei, die er annahm, um sie dann später in seiner langen Laufbahn als Landschaftsmaler zu entwickeln und zu erweitern.

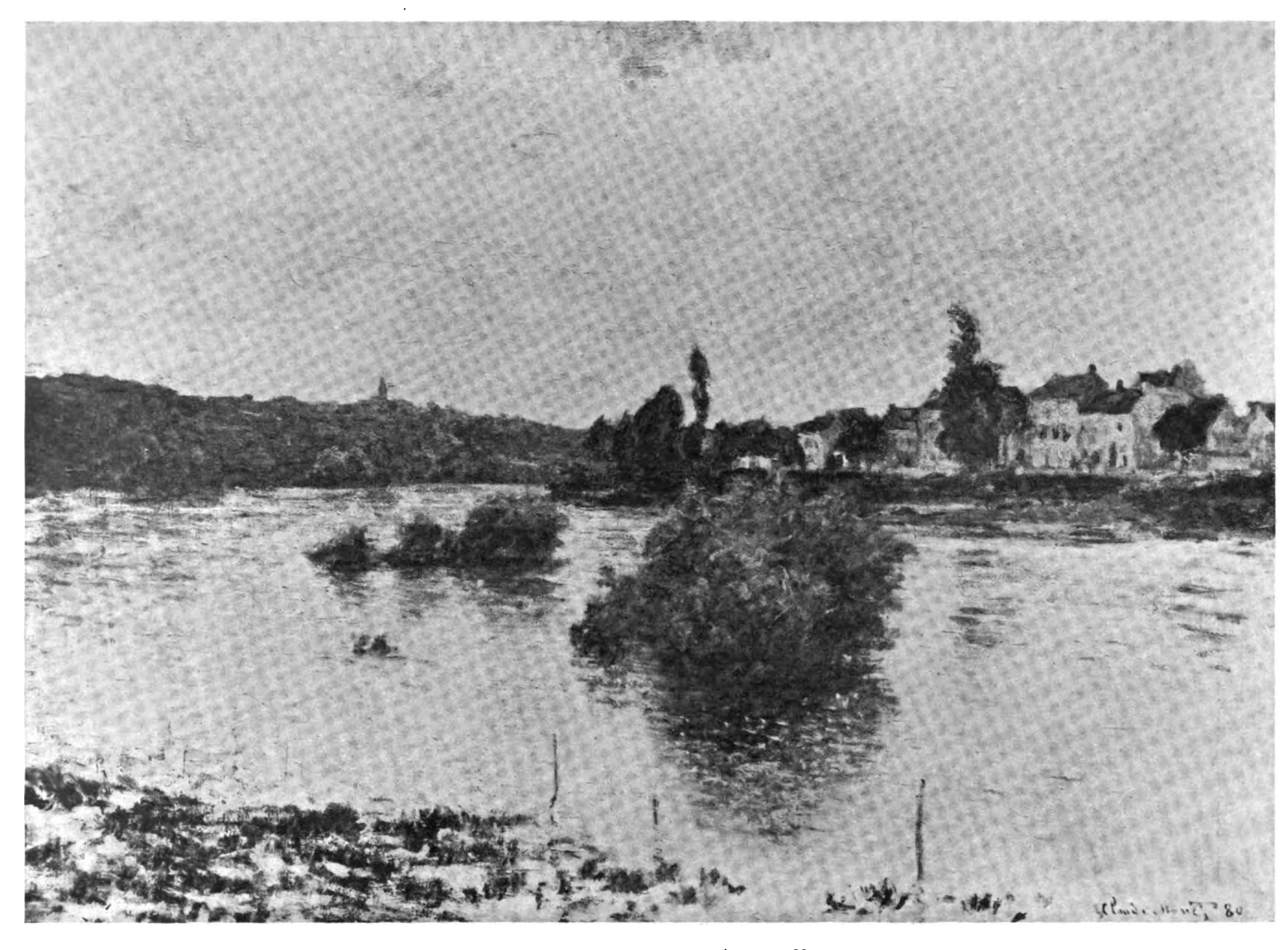
Es war im Frühling 1863, vor Eröffnung des Salons. Manet stellte bei Martinet, Boulevard des Italiens, vierzehn Bilder aus, und zwar seine bedeutendsten Werke. Man fand dort „die Musik in den Tuilerien", den „alten Musiker", das „spanische Ballet", die „Strassensängerin", „Lola de Valence". Monet besuchte diese Ausstellung und fühlte sich tief erschüttert; dieses Wort hörte ich aus seinem Munde, als er von der Ausstellung sprach, und jener Besuch sollte ihm seine Laufbahn eröffnen. Heute, nachdem man seit vierzig Jahren an die Entwicklung der Hellmalerei gewöhnt ist, kann man nicht mehr begreifen, welchen allgemeinen Tadel Manet sich durch seine neue Malweise zuzog. Noch weniger kann man heute würdigen, welch fabelhafter Mut dazu gehörte, sich, wie es Monet that, gleich Manet dem herrschenden Einfluss des Milieus zu entziehen, und, mit seinem neuen Schönheitsgesetz, in offenen Kampf zu treten mit der Kunstwelt, der Kritik und dem Publikum.

Man muss sich nur darüber klar werden, dass im Jahre 1863 Corot und Courbet noch befehdete Künstler waren, dass ihre Technik und ihre breite Malweise nur von der verschwindenden Minorität verstanden und anerkannt wurde. Die anderen ursprünglich Schaffenden, wie Daumier, Millet, Jongkindt wurden vollkommen verkannt oder galten höchstens als ganz mittelmässige Künstler. Die Geschichtsmalerei beherrschte damals die Kunst; das bei ihr angewandte Verfahren galt einzig als gut und lobenswert. Man schätzte in den Kreisen der Ateliers und in der Kritik eine traditionelle Aesthetik; man hielt darauf, ein sogenanntes Ideal unverändert zu erhalten. Das Wesen dieses Ideals bestand darin, edle und würdige Sujets und Gestalten zu wählen, die Götter der Mythologie, Scenen aus dem klassischen Altertum, griechische und römische Helden. Waren Personen aus der Mitwelt darzustellen, so wurden sie nach den festen Regeln ererbter Tradition geschaffen, die der Phantasie und Laune möglichst wenig Spielraum liessen. Die von allen streng eingehaltene Technik bestand in einer steten Verschmelzung von Schatten und Licht, die als feststehende Dinge angesehen wurden, die sich gegenseitig ergänzten. Da nun nichts seltener ist als ein Künstler, der wirklich im Licht malen und eine wirkliche Helligkeit auf die Leinwand setzen kann, hatte diese stete Verschmelzung des Schattens und des sogenannten Lichtes fast alle Künstler dahin gebracht, überhaupt nur im Schatten zu malen. Die antiken Gottheiten, die Griechen und Römer, die Helden aller Zeiten, die die Historienmaler damals auf die Leinwand warfen, zeigten ganz konventionelle leblose Typen, die in tiefstes Dunkel getaucht waren. Freudige Farben, strahlendes Licht, die Frische der freien Luft waren ganz aus der Malkunst verschwunden, Konvention und Schablone herrschten in den Ateliers.

Da kam Manet und stellte 1863 im Salon des Refusés sein „Frühstück auf dem Grase" und 1865 im offiziellen Salon seine „Olympia" aus, er stiess damit die herkömmliche Aesthetik vor den Kopf und trat in offenen Kampf gegen die damals von aller Welt anerkannte Malerei der Geschichte und des sogenannten Ideals. Gegen die lichtlosen Kunstwerke jener Epoche zeigte sich in seinen Bildern ein solcher Glanz, dass sie die Augen der Beschauer beleidigten und ihnen von abschreckender Roheit schienen. Statt der Gestalten des Altertums, der Götter und Göttinnen der Mythologie brachte er Personen auf seine Leinwand, die noch lebten, die ihre Kleidung vom Schneider nebenan bezogen hatten. Statt ihres konventionellen Ideals des Nackten, das doch nur eine Nachahmung der italienischen Renaissance war, entnahm Manet das Nackte dem realen Leben und führte so den Typus der Französin und der modernen Pariserin in die Kunst ein.

Und seine Werke flössten Allen eine schrankenlose Verachtung, einen grenzenlosen Zorn ein. Man entdeckte in ihnen den niedrigsten Realismus, welcher sich erfrechte, sich an die Stelle der grossen Idealkunst, des Stolzes der Nation, zu setzen. Die hellen Töne, welche er nebeneinander auf die Leinwand setzte, wurden für ein „buntscheckiges Farbengemisch" erklärt. Man sah in seiner Anwendung von leuchtenden Farben die unkünstlerische Zusammenstellung von „Farbenklecksen". Aber Claude Monet fühlte sofort, als er die Ausstellung ausgewählter Werke bei Martinet sah, die vollste Bewunderung und erkannte in dem neuen Prinzip der Hellmalerei ein System, das ihm ungeahnte Hülfsquellen bot.

Nachdem Monet sich mit der Technik vertraut gemacht hatte, in hellen Tönen, frei von allen traditionellen Schatten zu malen, wandte er sie in



CLAUDE MONET, DIE SEINE BEI VÉTHEVIL 1880

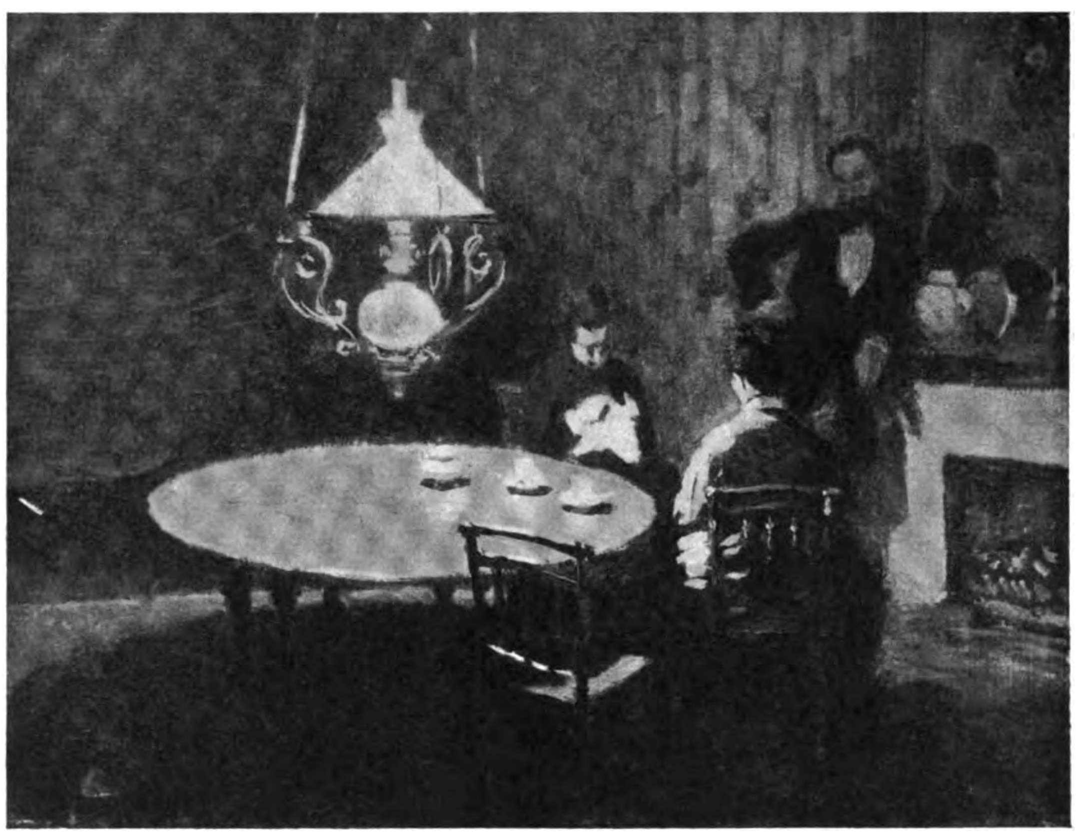
schöpferischer Weise auf die Kunstform an, zu der ihn seine Begabung trieb: die Landschaftsmalerei. Zu jener Zeit war das System, in freier Luft direkt nach der Natur zu malen, schon bekannt und in Anwendung. Monet konnte sich nicht rühmen, der Erfinder zu sein, Constable in England, Corot und Courbet in Frankreich hatten es schon vor ihm befolgt. Aber ebenso wie er die Hellmalerei, die er von Manet übernommen hatte, auf originelle und persönliche Weise anwendete, so verstand er es auch, dem System der Hellmalerei seine persönliche Note aufzudrücken. Vor ihm hatten die Künstler, die im Freien malten, nur kleine Bilder gemalt, die im Atelier beendigt wurden, oder Skizzen, nach denen dann im Atelier Landschaften von grossem Umfange gemalt wurden.

Monet dagegen, der mehr und mehr das Malen in freier Luft bevorzugte, gab das Arbeiten im Atelier ganz auf und jede Landschaft, welches auch ihr Motiv und ihr Umfang war, musste ganz im Freien angesichts der Natur ausgeführt werden. So war Monet der erste, der bei der Landschaftsmalerei die in der Porträtkunst seit langem befolgte Regel anwendete: er gab die Natur getreulich wieder, so wie er sie die ganze Zeit über vor Augen hatte. Nur bei diesem Prinzip, ausschliesslich im Angesicht der Natur zu malen, ward es ihm möglich, die verschiedensten Stimmungen, die feinsten Details zu erfassen, und jene flüchtigen und ephemeren Erscheinungen wiederzugeben, welche selbstverständlich den Anderen entgehen mussten, die aus der Natur nur Anweisungen schöpften, die sie im Atelier benutzten. Die von allen traditionellen Schatten befreite Technik der nebeneinander gesetzten Töne lieferte ihm ausserdem das Mittel, die ganze Skala leuchtender Farben auf die Leinwand zu zaubern. Dadurch war es ihm möglich, das Spiel des Lichts am Himmel und auf dem Wasser und die verschiedenen Färbungen der Vegetation in den vier Jahreszeiten wiederzugeben. Unter dem Pinsel Claude Monets bekam somit die Landschaftsmalerei, mehr als bei irgend einem anderen, den Charakter einer fein nuancierten und reich mannigfaltigen Kunst. Aber er war nicht der einzige, der von Manets schulemachendem Beispiel profitierte; mit ihm hatten Bazille, Renoir, Sisley, seine Kameraden in Gleyres Atelier, gleichfalls angefangen, Landschaften hell in freier Luft nach der Natur zu malen. Pissaro, der älter als sie alle war und besonders feines Naturgefühl hatte, war schon seit Jahren Landschaftsmaler und malte jetzt auch im Freien. Sie alle waren von denselben Tendenzen und von dem gleichen Geschmack durchdrungen; eng verbunden, trugen sie zu der Entwicklung der neuen Kunst bei. Manet, der, als Schöpfer der Bewegung, naturgemäss der Zielpunkt der heftigsten Angriffe war, bildete den Mittelpunkt, um den sie sich scharten.

Man vereinigte sich im Café Guerbais, am Eingang der Avenue de Clichy, in den Batignolles. Diese Zusammenkünfte fanden hauptsächlich in den Jahren 1866 und 67 statt, dauerten aber bis 1870, bis der Krieg sie unterbrach. — Nach dem Friedensschluss gingen Alle wieder mit Leidenschaft an die Arbeit. Nun lernte das Publikum die Schöpfungen einer neuen Malerschule kennen; sie bildeten eine vollkommene Ueberraschung. Die Schule hatte noch keinen Namen, man wusste nicht, wie man sie bezeichnen sollte. Die einen sprachen von ihr als von der „neuen Malerei“, die andern nannten die Künstler die „Intransigenten“. Wenn sich etwas wirklich Neues und Charakteristisches bildet, ist selten gleich ein Name dafür da. Im Jahre 1874 machten die Maler der neuen Schule, Monet, Renoir, Sisley, Pissaro, zum erstenmal eine Kollektiv-Ausstellung ihrer Werke auf dem Boulevard des Capucines. Das Wort „Impressionist“ tauchte bei dieser Gelegenheit auf. Der neue Name brauchte einige Zeit um durchzudringen; wirklich populär wurde er erst nach einigen Jahren. Jedenfalls war der Name Impressionist so gut wie ein anderer und deckte sich sogar ziemlich genau mit seiner Anwendung, denn die neue Malweise in hellen Tönen, in freier Luft ausgeführt, fixierte jene feinen, flüchtigen Impressionen, die von den Malern bis dahin vernachlässigt worden waren. Es war übrigens selbstverständlich, dass der Name, wenn er auch der ganzen Gruppe zufiel, zuerst durch ein Bild Claude Monets hervorgerufen wurde, da bei ihm stärker als bei allen Andern die vergänglichsten Erscheinungen, die flüchtigsten Beobachtungen aufgefangen und mit der grössten Nuancierung und Sicherheit wiedergegeben wurden.

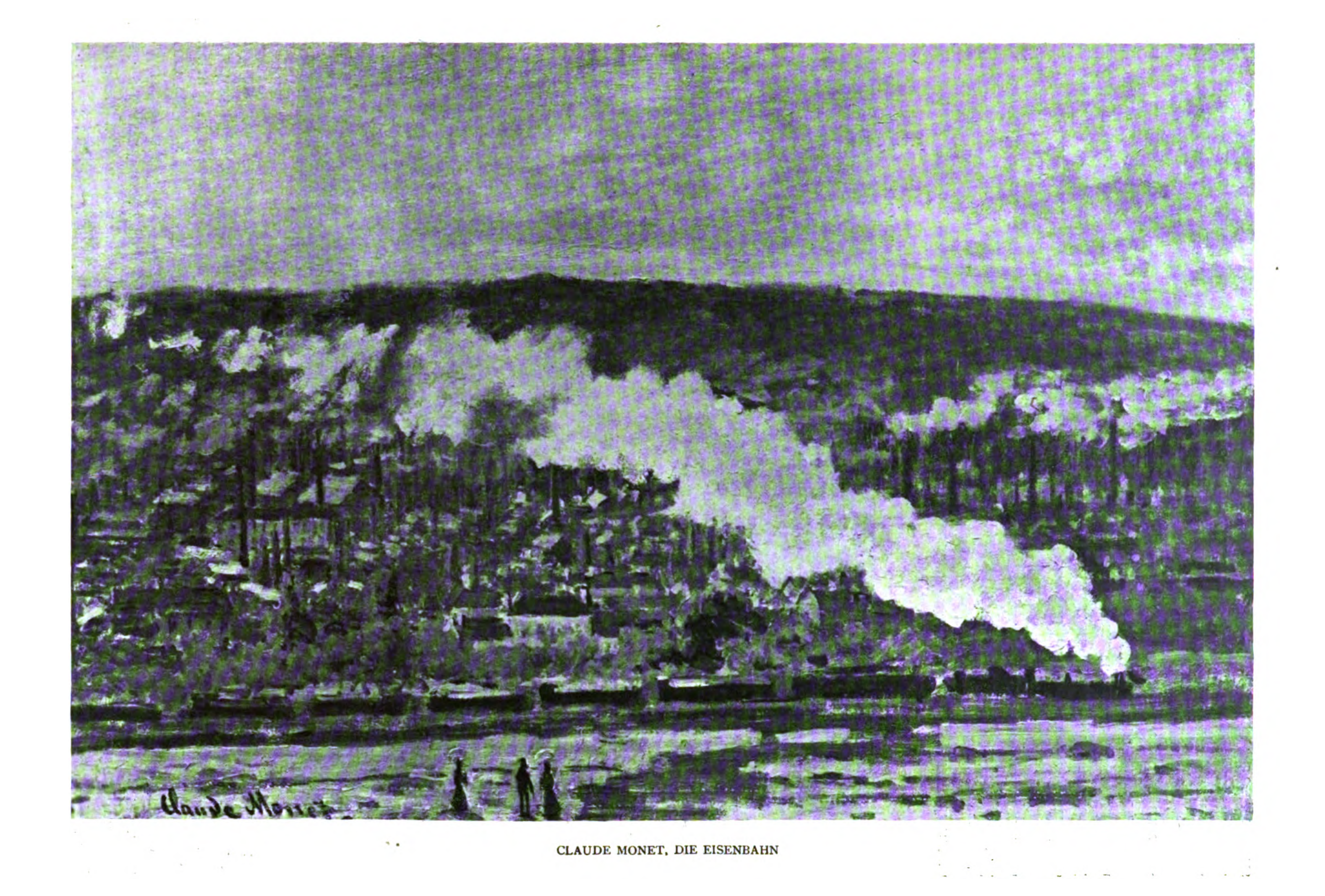
Aus dem Faktum eines anerkannten Namens erwuchs den Malern der neuen Schule keineswegs ein Vorteil, denn ihr grösseres Bekanntwerden hatte nur die grössere Missachtung des Publikums zur Folge und der Name Impressionist wurde zuerst nur als Spottname gebraucht. Es wird einem schwer, zu glauben, dass Männer, deren Talent heute so allgemein anerkannt wird, zuerst mit solchem Spott

und Hohn zu kämpfen hatten. Jahrelang waren alle ihre Bemühungen, auch nur geduldet zu werden, umsonst. Bei jeder ihrer neuen Ausstellungen, bei jedem Verkaufsversuch brach in der Presse und im Publikum derselbe Sturm von Beleidigungen und Spöttereien los. Während vieler Jahre, hauptsächlich zwischen 1870 und 1880, lebten diese Künstler wahrhaft im Elend; es war ihnen unmöglich, einen dem Werte ihrer Arbeiten entsprechenden Preis zu erzielen. Es gab Zeiten, in denen Claude Monet seine Bilder zu 100 Frcs., Pissaro und Sisley zu 50 Frcs. anboten, meist ohne Käufer zu finden. Monet hat diese Jahre des Elends und Jammers in höchster Würde durchlebt, ohne einen Augenblick daran zu denken von seinem Wege abzugehen, ohne die leichteste Modifikation in die originelle Malweise zu bringen, die die allgemeine Missachtung hervorrief. Er hat niemals dem Publikum Konzessionen gemacht, sondern hat abgewartet, bis das Publikum zu ihm kam. — Monet verstand es, den verschiedensten Orten und Landschaften die Mannigfaltigkeit seiner Motive zu entnehmen. Er hat die Seine bei Argenteuil und bei Vetheuil gemalt; er hat in Holland die Kanäle in den Städten und die blühenden Tulpenfelder in Haarlem gemalt. Er hat die Küste der Normandie mit ihren Klippen und Einschnitten wiederholt gemalt. Er hat in Belle-Ile die schäumende Meeresbrandung gemalt, wie sie sich an den riesigen Felsblöcken bricht. Er hat in Giverny die Felder und Wiesen mit den Hecken und Bäumen, die sie umgeben, gemalt. Er hat in Antibes und in Mentone die Küsten des mittelländischen Meeres, die in Licht gebadet sind, und die blaue See gemalt. Sein Lebenswerk ist frei von aller Eintönigkeit.

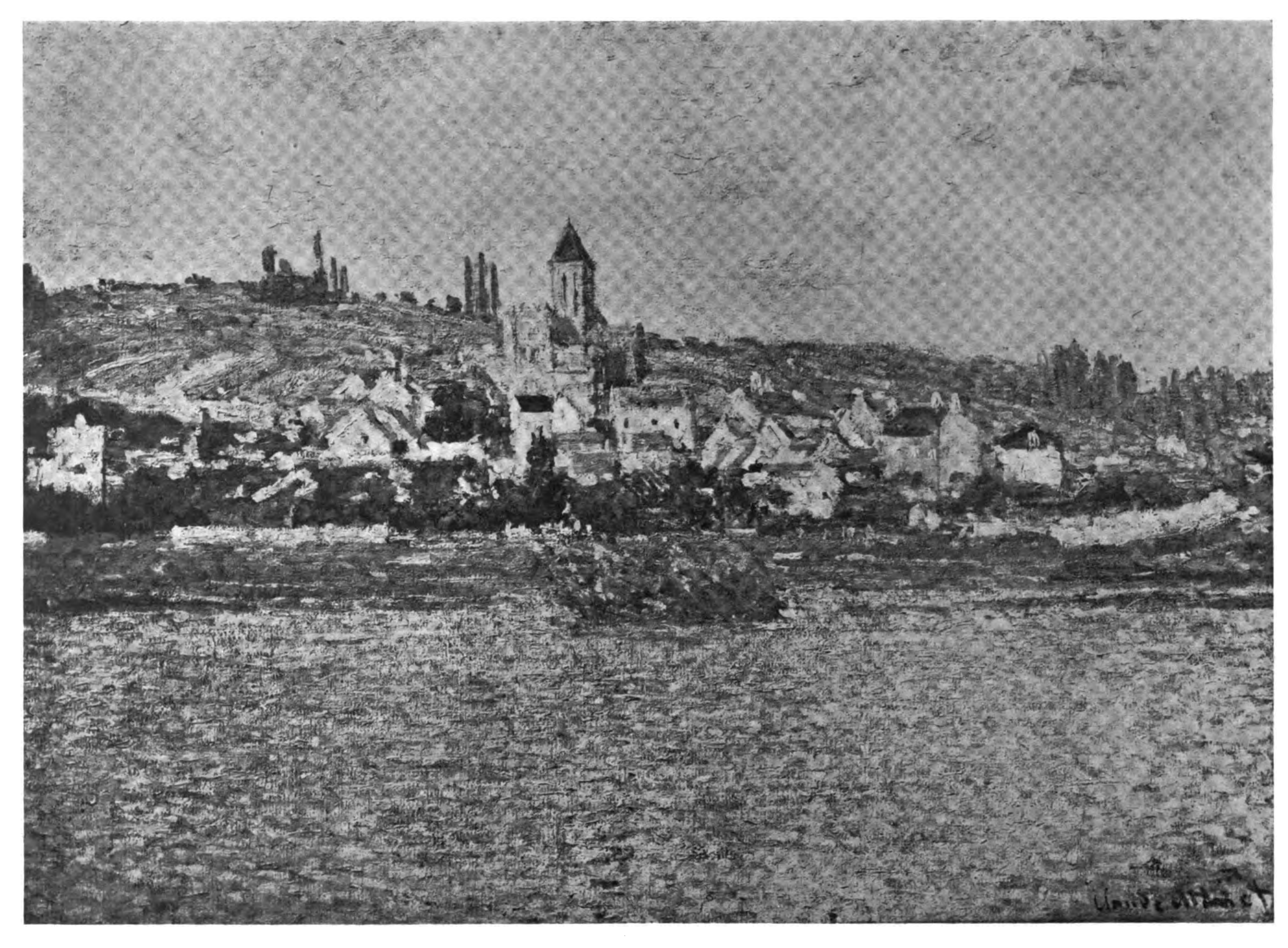


CLAUDE MONET, NACH DEM ESSEN

Monet, der von Anfang an die Technik so eigenartig beherrscht hatte, dass er sogleich originell und schöpferisch war, entfaltete noch mitten in seiner Laufbahn seine Erfindergabe und seine Originalität rückte nochmals in eine neue Phase. — Während langer Zeit hatte er, wie fast alle seine Vorgänger in der Landschaftsmalerei, in jedem Bilde ein anderes Sujet. Nach dem Herkommen war jede Leinwand ein spezielles Porträt eines



CLAUDE MONET, DIE EISENBAHN



CLAUDE MONET, VÉTHEUIL

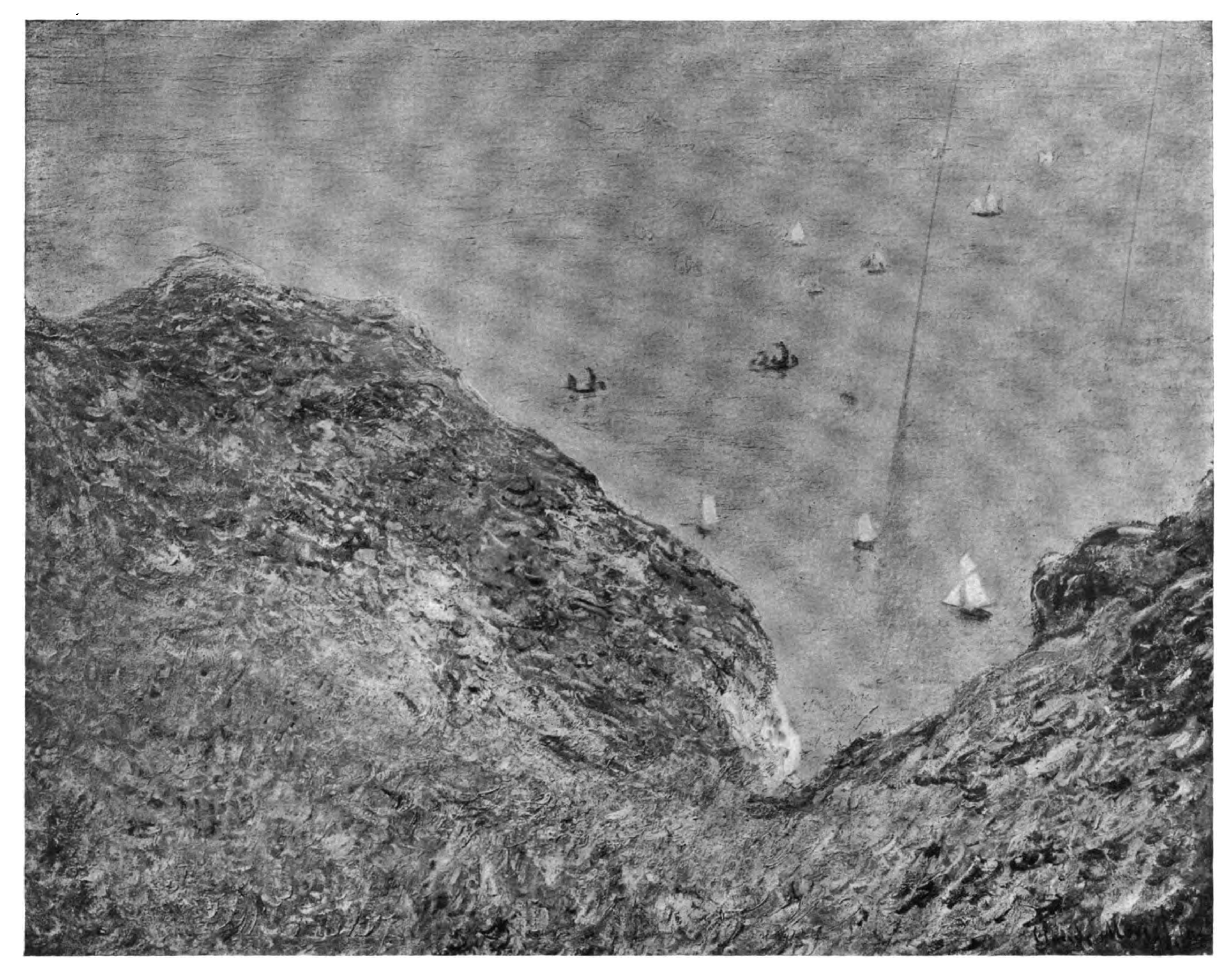
Landschaftsausschnitts gewesen, das nicht zur Wiederholung bestimmt war. Aber nach und nach, da er stets nach der Natur die wechselvollen Eindrücke malte, kam er dahin, mehrere Male dasselbe Motiv oder dieselbe Scene zu malen, ohne den Platz zu wechseln, und jedesmal gelang es ihm ein neues Bild zu malen. Der Inhalt und die Konturen der darzustellenden Landschaft schienen erst in zweiter Linie zu kommen und waren eine Art Gerippe geworden für die verschiedenen Effekte (graue Beleuchtung oder volle Sonne, Morgen-, Mittag- und Abendstimmungen), welche Selbstzweck und Hauptinteresse des Bildes wurden. Monet bildete schliesslich aus der zuerst absichtslosen Gewohnheit mehrmals dasselbe Bild mit veränderten Effekten zu malen, ein definitives System. Hierin fand er die logische Ausdrucksweise für seine impressionistischen Ziele. Er fühlte, dass er seine Kunst zur wahren Entfaltung brachte, indem er einen sich darbietenden Naturausschnitt nicht ein für allemal malte, sondern in einer Serie von 10, 12 oder 15 Bildern. Er fing dieses Seriensystem, wie wir es nennen wollen, 1891 mit den „Heuhaufen" an. Er plazierte sich auf dem Lande Heuhaufen gegenüber, und er hat sie so und so oft gemalt, ohne die Ansicht oder die Grundlinien zu ändern, und schuf dennoch jedesmal ein neues Bild. Dies erreichte er, indem er auf jedem Bilde treu die verschiedene Färbung, die Unterschiede des Tons, die wechselnde Wirkung wiedergab, die sich aus der Atmosphäre, der Tages- und Jahreszeit naturgemäss ergab. Die Heuhaufen an und für sich sind also nicht mehr das Motiv des Bildes, sie wurden es erst durch die Auffassung und Beobachtung des Künstlers. Die Bilderserie ist unter dem allgemeinen Namen „les Meules" bekannt; wenn man sie aber einzeln bestimmen wollte, müsste man sie „Heuhaufen bei Morgenbeleuchtung, am Abend, bei bedecktem Himmel, bei Sonnenschein, im Schnee" u. s. w. nennen.

Nach den Heuhaufen malte Monet die Fassade der Kathedrale von Rouen als zweite Serie. Er installierte sich an einem Fenster dem Dome gegenüber, und malte von da aus die Fassade. Ebenso wie bei den Heuhaufen hat er an der Kathedrale gezeigt, wie verschieden man dasselbe Motiv unter neuen Bedingungen darstellen kann.



CLAUDE MONET, DIE THEMSE 1899

Der Eindruck, den das Publikum bekam, als Monet zum erstenmale eine solche Serie wie die Heuhaufen oder die Kathedrale ausstellte, war, dass er sich wohl seine Aufgabe erleichtern wolle, indem er endlos denselben Gegenstand wiedergäbe, und dass diese Art der Produktion nur den Zweck haben könne um ohne grosse Mühe soviel Bilder wie möglich schaffen zu können. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Seit Monet die Serien malte, hat er weniger Bilder geschaffen als vorher, und um das zu erreichen, was er wollte, musste er weit angestrengter arbeiten. — Es hat sich herausgestellt, dass es viel leichter ist verschiedene Vor-



CLAUDE MONET, FELSEN BEI DIEPPE 1882



CLAUDE MONET, VÉTHEUIL, 1903

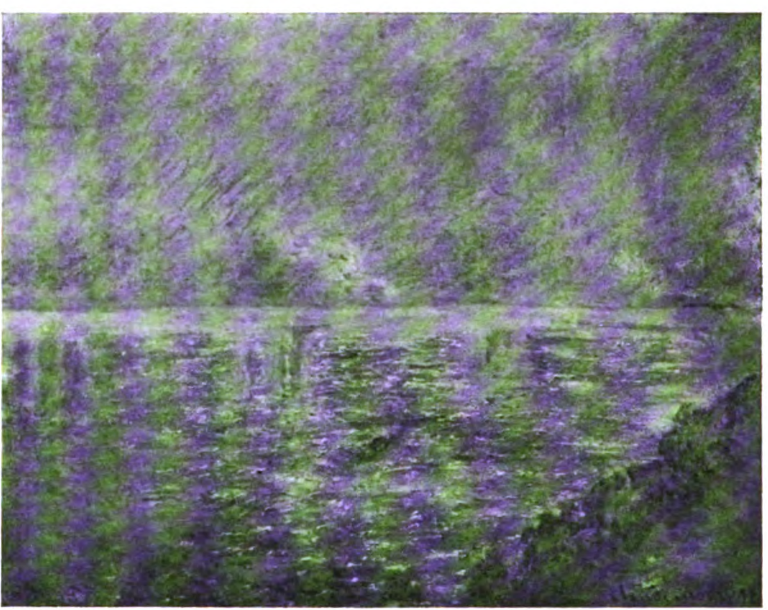
würfe unter irgend welchen flüchtigen Bedingungen zu malen, als immer dasselbe Thema zu wiederholen und es durch äussere Einflüsse zu variieren. Im Fluge die Veränderungen zu erhaschen, sie lebendig auf dem Bilde wiederzugeben, scheint ein Prozess von feinstem Zartgefühl zu sein, der eine ganz aussergewöhnliche Auffassung, ganz besondere Fähigkeiten und gespannteste Aufmerksamkeit erheischt. Um solche Landschaften zu malen, muss man vollkommen vom Gegenstand abstrahieren können. Man muss dahin kommen, von der unbeweglichen Grundlage der darzustellenden Scene die äusseren Erscheinungen loszulösen, und zwar in raschester Folge, denn es kann vorkommen, dass die verschiedenen Effekte, die man in ihrem flüchtigen Erscheinen erhaschen muss, ineinandergreifen, und sie leicht unklar werden, wenn das Auge sie nicht im rechten Moment erfasst. Ich hörte Monet sagen, dass das Malen der Domfassade in Rouen bei den verschiedenen Beleuchtungen eine solche Anspannung seiner Geisteskräfte erforderte, dass er danach eine fürchterliche Ermüdung gefühlt hätte. Er hatte vollkommen den klaren Blick für die äusseren Dinge verloren, er musste pausieren und konnte eine Zeitlang seine Bilder nicht ansehen, denn er wusste sich nicht mehr Rechenschaft über den Wert seiner Arbeiten zu geben.

Monet hat sein Prinzip, in Serien zu malen, bei den verschiedensten Motiven angewendet. Nach den Heuhaufen und der Kathedrale hat er die Pappeln als Serie gemalt. Als grosser Bewunderer der japanischen Kunst hatte er hierin eine merkwürdige Uebereinstimmung mit dem japanischen Landschaftsmaler Hiroshigé. Bei einem Spaziergang auf den Wiesen von Giverny sah er eine lange Reihe Pappeln. Er malte sie; merkwürdigerweise ist ihre Anordnung derjenigen ähnlich, die Hiroshigé vorher in Japan bei einer Reihe Cedern in einer seiner 54 Ansichten des Tokaido gewählt hatte. Sie wurden ihm dadurch wahrscheinlich interessanter. Ein bemerkenswerter Fall von Suggestion, die ein grosser Künstler auf den andern ausübt.

CLAUDE MONET, DER STRAND VON ST. ADRESSE

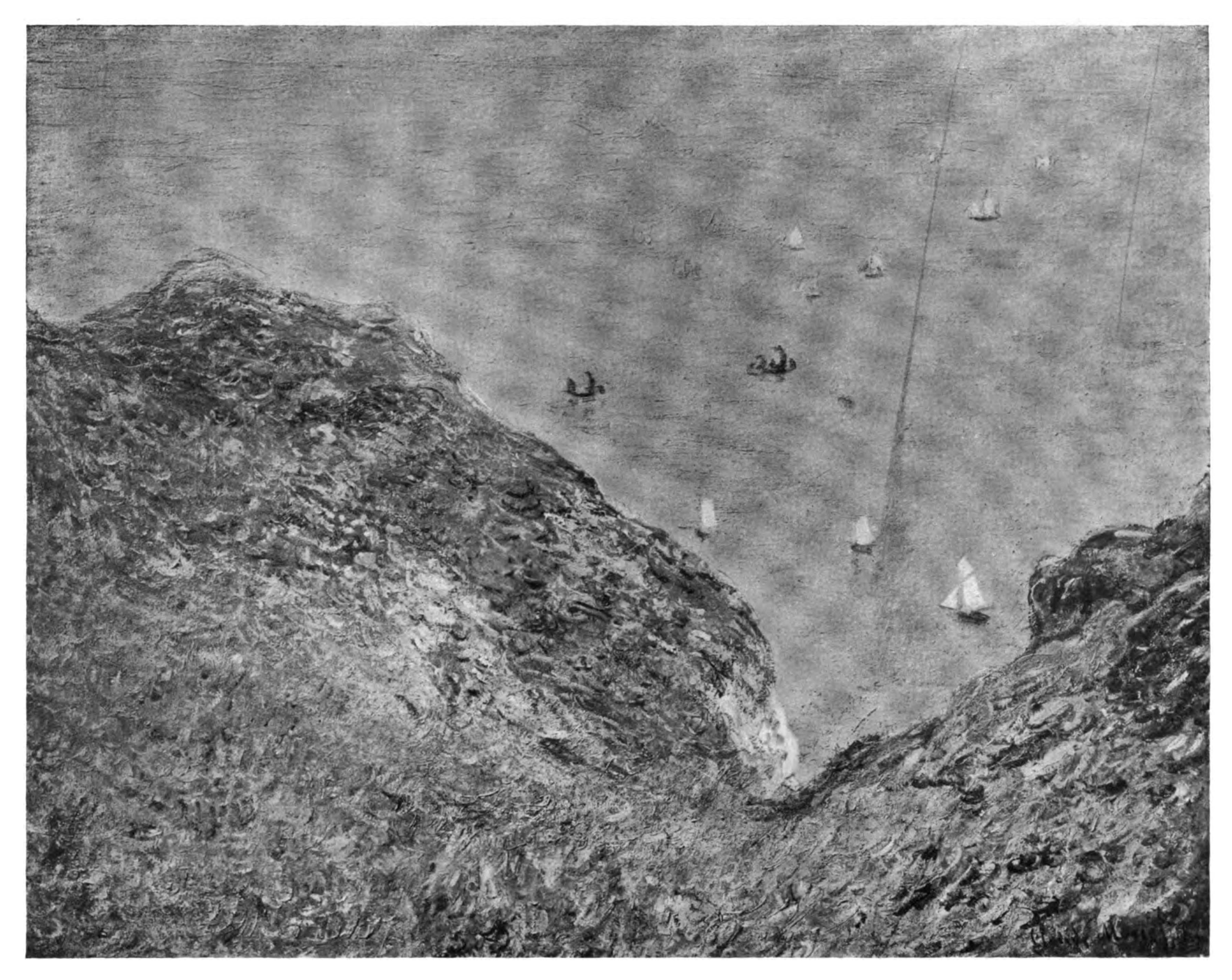
Landschaftsausschnitts gewesen, das nicht zur Wiederholung bestimmt war. Aber nach und nach, da er stets nach der Natur die wechselvollen Eindrücke malte, kam er dahin, mehrere Male dasselbe Motiv oder dieselbe Scene zu malen, ohne den Platz zu wechseln, und jedesmal gelang es ihm ein neues Bild zu malen. Der Inhalt und die Konturen der darzustellenden Landschaft schienen erst in zweiter Linie zu kommen und waren eine Art Gerippe geworden für die verschiedenen Effekte (graue Beleuchtung oder volle Sonne, Morgen-, Mittag- und Abendstimmungen), welche Selbstzweck und Hauptinteresse des Bildes wurden. Monet bildete schliesslich aus der zuerst absichtslosen Gewohnheit mehrmals dasselbe Bild mit veränderten Effekten zu malen, ein definitives System. Hierin fand er die logische Ausdrucksweise für seine impressionistischen Ziele. Er fühlte, dass er seine Kunst zur wahren Entfaltung brachte, indem er einen sich darbietenden Naturausschnitt nicht ein für allemal malte, sondern in einer Serie von 10, 12 oder 15 Bildern. Er fing dieses Seriensystem, wie wir es nennen wollen, 1891 mit den „Heuhaufen" an. Er plazierte sich auf dem Lande Heuhaufen gegenüber, und er hat sie so und so oft gemalt, ohne die Ansicht oder die Grundlinien zu ändern, und schuf dennoch jedesmal ein neues Bild. Dies erreichte er, indem er auf jedem Bilde treu die verschiedene Färbung, die Unterschiede des Tons, die wechselnde Wirkung wiedergab, die sich aus der Atmosphäre, der Tages- und Jahreszeit naturgemäss ergab. Die Heuhaufen an und für sich sind also nicht mehr das Motiv des Bildes, sie wurden es erst durch die Auffassung und Beobachtung des Künstlers. Die Bilderserie ist unter dem allgemeinen Namen „les Meules" bekannt; wenn man sie aber einzeln bestimmen wollte, müsste man sie „Heuhaufen bei Morgenbeleuchtung, am Abend, bei bedecktem Himmel, bei Sonnenschein, im Schnee" u. s. w. nennen.

Nach den Heuhaufen malte Monet die Fassade der Kathedrale von Rouen als zweite Serie. Er installierte sich an einem Fenster dem Dome gegenüber, und malte von da aus die Fassade. Ebenso wie bei den Heuhaufen hat er an der Kathedrale gezeigt, wie verschieden man dasselbe Motiv unter neuen Bedingungen darstellen kann.



CLAUDE MONET, DIE THEMSE 1899

Der Eindruck, den das Publikum bekam, als Monet zum erstenmale eine solche Serie wie die Heuhaufen oder die Kathedrale ausstellte, war, dass er sich wohl seine Aufgabe erleichtern wolle, indem er endlos denselben Gegenstand wiedergäbe, und dass diese Art der Produktion nur den Zweck haben könne um ohne grosse Mühe soviel Bilder wie möglich schaffen zu können. Gerade das Gegenteil ist der Fall. Seit Monet die Serien malte, hat er weniger Bilder geschaffen als vorher, und um das zu erreichen, was er wollte, musste er weit angestrengter arbeiten. — Es hat sich herausgestellt, dass es viel leichter ist verschiedene Vor-



CLAUDE MONET, FELSEN BEI DIEPPE 1882



CLAUDE MONET, VÉTHEUIL, 1903

würfe unter irgend welchen flüchtigen Bedingungen zu malen, als immer dasselbe Thema zu wiederholen und es durch äussere Einflüsse zu variieren. Im Fluge die Veränderungen zu erhaschen, sie lebendig auf dem Bilde wiederzugeben, scheint ein Prozess von feinstem Zartgefühl zu sein, der eine ganz aussergewöhnliche Auffassung, ganz besondere Fähigkeiten und gespannteste Aufmerksamkeit erheischt. Um solche Landschaften zu malen, muss man vollkommen vom Gegenstand abstrahieren können. Man muss dahin kommen, von der unbeweglichen Grundlage der darzustellenden Scene die äusseren Erscheinungen loszulösen, und zwar in raschester Folge, denn es kann vorkommen, dass die verschiedenen Effekte, die man in ihrem flüchtigen Erscheinen erhaschen muss, ineinandergreifen, und sie leicht unklar werden, wenn das Auge sie nicht im rechten Moment erfasst. Ich hörte Monet sagen, dass das Malen der Domfassade in Rouen bei den verschiedenen Beleuchtungen eine solche Anspannung seiner Geisteskräfte erforderte, dass er danach eine fürchterliche Ermüdung gefühlt hätte. Er hatte vollkommen den klaren Blick für die äusseren Dinge verloren, er musste pausieren und konnte eine Zeitlang seine Bilder nicht ansehen, denn er wusste sich nicht mehr Rechenschaft über den Wert seiner Arbeiten zu geben.

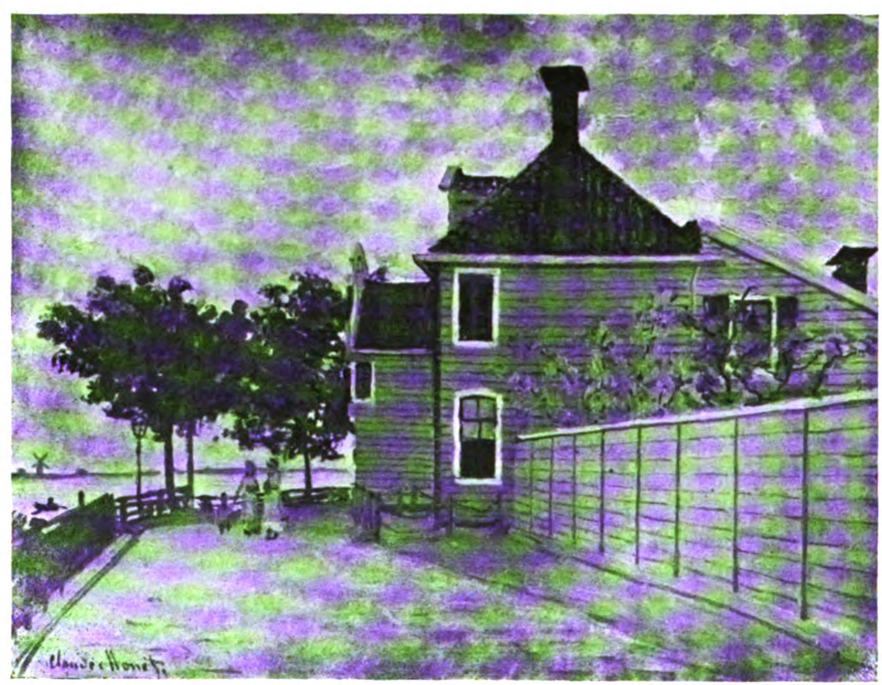
Monet hat sein Prinzip, in Serien zu malen, bei den verschiedensten Motiven angewendet. Nach den Heuhaufen und der Kathedrale hat er die Pappeln als Serie gemalt. Als grosser Bewunderer der japanischen Kunst hatte er hierin eine merkwürdige Uebereinstimmung mit dem japanischen Landschaftsmaler Hiroshigé. Bei einem Spaziergang auf den Wiesen von Giverny sah er eine lange Reihe Pappeln. Er malte sie; merkwürdigerweise ist ihre Anordnung derjenigen ähnlich, die Hiroshigé vorher in Japan bei einer Reihe Cedern in einer seiner 54 Ansichten des Tokaido gewählt hatte. Sie wurden ihm dadurch wahrscheinlich interessanter. Ein bemerkenswerter Fall von Suggestion, die ein grosser Künstler auf den andern ausübt.

CLAUDE MONET, DER STRAND VON ST. ADRESSE

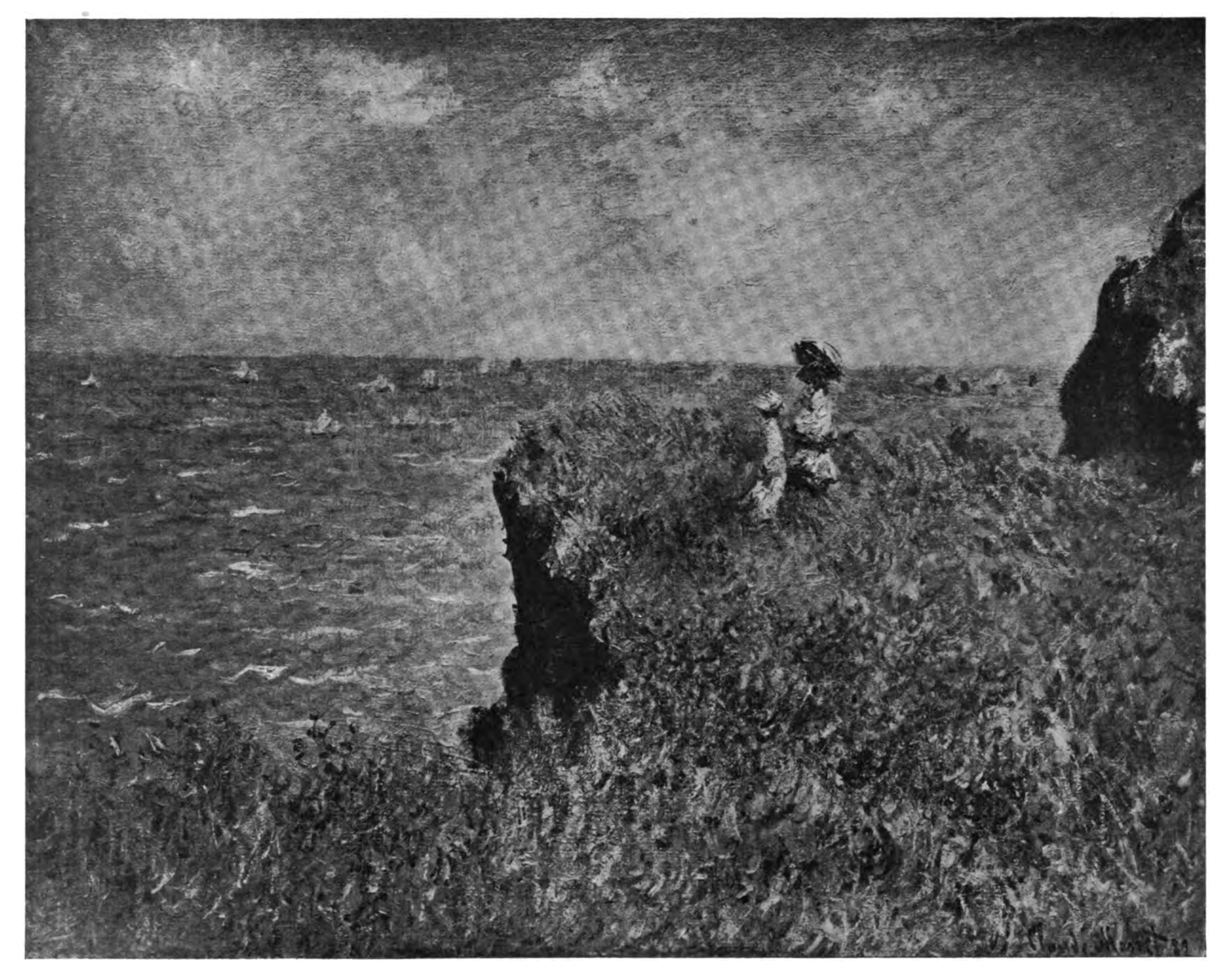
Monet hat auch „den Fluss“ in einer Serie gemalt; es ist ein Arm der Seine mit dichten Bäumen am Ufer. Er hat, nach dem gleichen Prinzip, „die Wasserrosen“ gemalt, die er in seinem Garten fand. Monet, der in Giverny (im Departement Eure) einfach und ländlich lebt, hat sich als Luxus einen grossen Garten voller Blumen gestattet. Der Garten nimmt, den Jahreszeiten gemäss, die verschiedensten leuchtenden Färbungen an. Das Ende des Gartens bilden eine Wiese und ein Teich, wo Monet Wasserrosen pflanzen liess. — Diese Wasserrosen haben ihm eine seiner originellsten Serien geliefert; das Motiv hatte er im Hintergrunde durch Bäume, die den Teich umrahmen und durch eine hinüber führende kleine grüne Brücke vervollständigt. Eine seiner allerletzten Serien, „Vétheuil“, wurde am Seineufer geschaffen. Das Dorf liegt auf dem Abhang eines Hügels und im Vordergrunde fliesst die Seine in ihrer ganzen Breite.

Die letzte Serie, die nur wenig bekannt ist, da sie erst in neuester Zeit dem Publikum gezeigt worden ist, besteht aus Ansichten der Themse. Zu diesem Zweck ging Monet mehreremale nach London und arbeitete dort unausgesetzt. Die Ansichten sind vom Savoy-Hotel aus aufgenommen, welches hart am Flusse, nahe beim „Strand“ liegt. Es gelang ihm die merkwürdigen Färbungen zu erhaschen, die die Sonne, wenn sie verschleiert ist oder wenn sie versucht die rauchigen Nebel Londons zu durchdringen, momentan auf das Wasser wirft.

Vierzig Jahre sind es nun her, seit Monet seine Laufbahn als Maler begann; die ganze Zeit über hat er seine Persönlichkeit weiter entwickelt, ohne vom Wege abzugehen, den er sich vorgezeichnet hatte. Er hat sich stets treu an die Natur gehalten mit immer heisserem Bestreben, ihre flüchtigsten Momente, ihre leisesten Nuancen zu erfassen und wiederzugeben. Er ist zu immer grösserer Klarheit vorgeschritten, und seine Bilder in chronologischer Reihenfolge zeigen in Wahrheit ein ununterbrochenes Vorwärtsschreiten der Hellmalerei. Er hat nie aufgehört Impressionist wie in seiner Jugendzeit zu sein und in ihm hat der Impressionismus seinen überzeugendsten Interpreten gefunden.



CLAUDE MONET, DAS BLAUE HAUS



CLAUDE MONET, SPAZIERGANG AUF DEN FELSEN



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Die Zeitschrift „Kunst und Künstler" kann auf die Reichstagsverhandlungen vom 15. und 16. Februar mit Genugthuung zurückblicken; denn der Aufsatz über den deutschen Künstlerbund vom Grafen Kessler, den wir in unserm vorigen Heft brachten, bildete den Mittelpunkt der Debatte. Der Zentrumsabgeordnete Spahn sagte sehr richtig, dass man im Reichstag nicht dazu da sei, Kunstrichter zu spielen und dass Reichstag und Bundesrat sich nicht in die künstlerischen Richtungen einmischen sollten; „wenn wir aber Geld für Ausstellungen bewilligen, so wollen wir das Geld mit dem Masse der Gerechtigkeit verwendet sehen, das allen Kunstrichtungen gegenüber anzuwenden ist, die sich zu einer Bedeutung durchgerungen haben". Dieses Verlangen nach einer unparteiischen Behandlung aller Richtungen durchzog in wohlthuender Weise alle Reden. Natürlich korrespondierte von den Sätzen, welche von unsern politischen Männern ausgesprochen wurden, nicht ein jeder mit den Anschauungen, welche ein Sachverständiger von der Kunst hat. So äusserte – um das bezeichnendste Missverständnis herauszuheben – der Abgeordnete Henning in seiner Rede das schmerzliche Erstaunen, das ihm die Worte des Grafen Kessler bereitet hätten: in der Kunst habe nur die Ausnahme Wert, nicht der Fleiss und die Gesinnung, und er hält diese vollkommen richtige Anschauung für eine Ansicht, die „geradezu zum Nihilismus" führe. Doch kamen unsere Abgeordneten nicht zusammen, um ihre Theorien über Kunst zu entwickeln, sondern sie waren von der Sorge erfüllt, für eine gerechte Behandlung der Sache der Künstler einzutreten, die in den staatlichen Ausstellungen zu Wort kommen sollten; und durchweg haben sie, unser Herr Staatssekretär eingeschlossen, sich dahin geäussert, dass von denen, die auf die ältere Richtung schwören, Fehler betreffs der Ausstellung in St. Louis begangen worden sind. Das gereicht uns zu grosser Freude. Der sozialdemokratische Abgeordnete Singer sagte: „Es giebt nun einmal keine offizielle Kunst, die den Anspruch erheben darf, als *die* Kunst aufgefasst zu werden". Und: „Wir haben es hier mit einem Ausfluss des persönlichen Regiments zu thun. Da heisst es: *Meine Kunst, meine Schauspieler*. Man fühlt das Bestreben, die Kunst zu reglementieren". Der konservative Abgeordnete Henning sagte: „Auch wir stehen auf dem Standpunkt, dass bei den Vorbereitungen für die Ausstellung in St. Louis auf dem Gebiete der Kunst bei uns nicht überall korrekt verfahren worden ist." Und: „Der

Abgeordnete Singer sprach von einer offiziellen Richtung. Nach meiner Ansicht hätte er besser gesagt: *Höfische Richtung*". So sprach der konservative Abgeordnete. Der Staatssekretär sagte: „Es ist in der Öffentlichkeit und diesem Hause so dargestellt worden, als hätte man überhaupt die Secession von der Beteiligung an der Ausstellung in St. Louis ausschliessen wollen. Das ist urkundlich unrichtig. Bei früheren Ausstellungen, wo auch der Deutschen Kunstgenossenschaft die Vertretung übertragen wurde, war der Grundsatz bestimmend, auf die einzelnen Lokalgenossenschaften je nach der Zahl ihrer Mitglieder den vorhandenen Raum zu verteilen. Wie ich bereits in der Kommission ausgeführt habe, verteilte man also den Raum und vermass die Gelegenheit nach der Elle. Das war, wie ich glaube – und darin stimme ich mit den Herren von der Secession überein –, verkehrt. In der Kesslerschen Denkschrift wird eine angeblich offiziöse Mitteilung der „Weserzeitung" angeführt – ich habe keine Idee, woher diese Mitteilung der „Weserzeitung" stammt. – Diese Mitteilung vom 31. Dezember 1903 lautet wie folgt:

> Die Bundesstaaten und resp. Kunststädte können nur nach Massgabe der Zahl ihrer Künstler behandelt werden. . . . Wenn München 1000 Künstler zählt und Berlin nur 500, so hat München Anspruch auf den doppelt so grossen Raum bei Ausstellungen, wo die deutsche Kunst vertreten sein soll, wie Berlin; das ist ein unantastbarer und loyaler Standpunkt.

Meine Herren, ich sage ganz offen, diesen Standpunkt teile ich nicht, das ist die alte Auffassung, dass der Raum massgebend sein muss für die Verteilung. Ich glaube aber, nach meiner bescheidenen Kunstauffassung muss die Güte des Kunstwerks massgebend sein für die Verteilung. Die Kesslersche Denkschrift bemerkt hierzu:

> Die Statistik der in einer Stadt bis dahin vermalten Leinewand müsste entscheiden, wie viele Quadratmeter im Museum ihr gebühren. Das wäre der Triumph dieser neuen, der statistischen Methode bei der Auswahl von Kunstwerken, und das Talent wäre endgültig an den ihm gebührenden obskuren Platz verwiesen.

Ich kann dies, meine Herrn, mit jedem Wort unterschreiben." Der nationalliberale Abgeordnete Graf Oriola sagte: „Ich bin kein Freund aller secessionistischen Künstler und Bestrebungen, aber ich will Gerechtigkeit." „Die Entstehung der Secession war eine Notwendigkeit." „Niemand, *stände er auch noch so hoch im Reich*, kann der Kunst andere Wege zu wandeln weisen, als sie nach ihrer inneren Entwicklung gehen muss." „Ich trete ein für den Künstler, dass er sich frei entwickeln kann, frei, ohne Einengung und Beschränkung durch Behörden oder Akademiedirektoren. (Hört, hört! links.) Graf Posadowsky hat gesagt, die Künstler sollen gleichmässig behandelt werden, und ein jeder der Redner, die bisher aufgetreten sind, hat Gleichberechtigung verlangt. Mir will es aber vorkommen, *als ob einseitig die Akademie, als ob einseitig die ältere Kunst bevorzugt wird.* Ich habe schon in der Kommission einen Vorfall zur Sprache gebracht, dessen Richtigkeit mir von keiner Seite bestritten worden ist. Danach wollte 1902 der deutsche Konsul in Chicago eine deutsche Kunstausstellung veranstalten; er stellte hierzu eine Liste auf und schrieb auch ein paar Secessionisten auf die Rechnung. Da teilte ihm das Auswärtige Amt – nach anderer Lesung der preussische Kultusminister – mit: *„Die Leute müssen gestrichen werden (Hört, hört!), die passen nicht hinein!"* „In Süddeutschland ist das Vorgehen gegen die verbündeten Regierungen *schwer und bitter* empfunden worden. Das war nicht fein; damit nützt man dem deutschen Reich und Reichsempfinden nicht, wenn man mit den einzelnen Staaten und den einzelnen Regierungen so verfährt, wie das hier geschehen ist. (Sehr richtig! und Sehr gut!) „Graf Posadowsky hat gesagt, das Messen mit der Elle sei abgelehnt, jede Genossenschaft könne das Beste und Passendste zur Auswahl an die Zentraljury schicken. Wie schön klang das! Ordentlich bezaubernd wirkte das Wort in der Kommission. Und trotzdem lehnte die Secession die Beteiligung ab. Warum? Weil sie das Vertrauen nicht hatte, dass bei einer von der Kunstgenossenschaft veranstalteten Ausstellung die moderne Kunst zur Geltung kommen würde. . . . Die worpsweder Kunstgenossenschaft schreibt mir: Wir sind zur Beteiligung aufgefordert worden, nachdem alle anderen Secessionen abgelehnt hatten. In dem Schreiben hiess es: Es ist folgende Anordnung getroffen: Braunschweig mit 40 Mann 9 laufende Meter, Hannover mit 60 Mann 12 laufende Meter. Wir – so schreiben mir die Künstler – *hätten mit 15 Mann 11,1 Meter zu beanspruchen gehabt.* (Schallende Heiterkeit.) Die allmächtige Kunstgenossenschaft hat wieder dem laufenden Meter zu seinem Rechte verholfen. . . Aus Allem kann Segen entstehen, wenn die Regierung einsieht, dass der gewählte Weg nicht richtig ist, dass sie wirklich in Zukunft Gerechtigkeit walten lassen muss den verschiedenen Richtungen gegenüber. (Zustimmung.) . . . Wir wollen nicht, dass nur Eine Richtung mit Reichsmitteln unterstützt wird. (Lebhafte Zustimmung.) Sollte die Regierung in Zukunft mit der einseitigen Unterstützung einer Richtung fortfahren, so werde ich mir überlegen müssen, ob ich die Position zur Unterstützung der Kunst bewilligen soll. (Sehr wahr!) . . . Wir wollen *freien Wettbewerb für alle Kunstrichtungen*." (Lebhafter Beifall auf allen Seiten des Hauses.) Der deutschfreisinnige Abgeordnete Müller-Meiningen sagte: „Es handelt sich nach meiner Überzeugung hier geradezu um eine imposante Kundgebung des deutschen Parlaments für die Freiheit der Kunst, für die freie Entfaltung künstlerischer Individualitäten." (Sehr richtig!) Und: „Ohne dass man auch nur die einzelnen Regierungen fragte, war am 19. August 1903 der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft der Auftrag gegeben, die Ausführung der Kunstausstellung in St. Louis wieder zu übernehmen. Man that dies sogar, obwohl man

wusste, dass Bayern auf eine Separatausstellung verzichten musste. Bayern wollte nämlich eine Separatausstellung halten; es hatte erklärt, es würde nur unter der Bedingung von seinem Vorhaben zurücktreten, *wenn eine freie Kommission* eingesetzt würde, welche sämtlichen Kunstrichtungen Genüge leisteten, mit anderen Worten, welche dem Herrn Anton v. Werner und seinen Hinterleuten nicht zu viel Einfluss gäbe. (Hört! Hört!) Wie stellt sich denn nun Bayern zu der ganzen jetzigen Sachlage? Da man nun in weiten Kreisen dachte, dass die deutsche Kunst bei dieser Zentraljury – und es ist ja jetzt der glänzendste Beweis dafür erbracht, dass die Leute ganz richtig dachten – ganz einseitig behandelt würde, begründete man den Deutschen Künstlerbund. . . . Der Herr Kollege Dr. Spahn hat gestern bereits mit vollem Recht darauf verwiesen, dass es sich hier nicht handelt um eine Gründung der Secession, sondern um eine freie Vereinigung auch von Künstlern der alten Richtung, die sich infolge der vielen Mängel, die sich ergaben, vor allem aus der ganzen mehr soziale als künstlerische Zwecke verfolgenden Verfassung des Allgemeinen Deutschen Künstlerbundes mit der Secession vereinigt haben.

Alles hätte vielleicht noch gut werden können; man hätte die vielen Risse vielleicht doch noch zukleistern können, wenn nach der Gründung des Künstlerbundes nicht in einer so schnöden Weise die Vorstände des Künstlerbundes behandelt worden wären... Die Herren im Künstlerbund haben überhaupt nichts mehr gehört, sondern es wurde lediglich durch den Herrn Lewald dem Herrn Grafen Kalckreuth oder seinem Stellvertreter mitgeteilt, der Platz sei alle weg, der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft sei die Sache übergeben, und damit sei die Sache fertig... Am 20. März 1901 wurde das Wort gesprochen: eine Kunst, die sich über die von mir bezeichneten Schranken hinwegsetzt, ist keine Kunst, ist Fabrikware. Es wurde gesprochen von „Rinnsteinsteigen" u. s. w. *Meine Herren, das ist der offene Kampfruf gegen die moderne Kunst überhaupt gewesen.* Noch niemals ist eine Rede aus hohem Munde mit einem solchen Widerspruch aufgenommen worden als gerade die damalige Rede. Gegen diese Kunstanschauung haben sich Millionen konservativer und königstreuer Männer gewendet. Wenn damals die deutschen Staatsanwälte so fix gewesen wären, wie sie es sonst sind, da hätten wir manches Schöne erleben können im Deutschen Reich. Man hat es klugerweise nicht gethan; denn man wusste, dass man damit in einen Ameisenhaufen greifen würde. Gottlob! Es war ein erfreulicher Anblick, dass der Byzantinismus damals doch etwas an den Stufen des Tempels der deutschen Kunst Halt gemacht hat... Meine Herren, wenn von Preussen dieses System übertragen werden soll auf das ganze Reich, so müssen wir angesichts der Stimmung, die über solche Fragen vor allem in Süddeutschland herrscht, einen geharnischten Protest erheben gegen eine derartige Übertragung der preussischen „Hofästhetik". Es kann doch keinem Zweifel unterliegen – und das müssen die Herren in Preussen doch auch wissen —, dass man in München, in Darmstadt, in Stuttgart, in Karlsruhe, in Dresden und Weimar über derartige Kunstfragen zum grossen Teil ganz anders denkt als in Berlin an einer gewissen Stelle. Man will dort keine konzessionierte und gewapperlte „Reichskabinettsästhetik"... Meine Herren, was man über die Zentraljury in den letzten Tagen gehört hat, ist ja auch sehr wunderbar. Der Herr Kollege Graf Oriola hat bereits eine Äusserung eines Mitgliedes der alten Richtung der Zentraljury erwähnt, des Herrn Oskar Sitzmann, der eine grosse Blamage der deutschen Kunst in St. Louis voraussagt. Hochinteressant war mir in einem bedeutenden konservativen Blatte, der „Schlesischen Zeitung", ein ausgezeichneter Artikel über diese Angelegenheit. Der Artikel schliesst: „Müssen die Vertreter der Reichsregierung für eine solche Kunstpolitik, die ohne ihr Zuthun betrieben ist, im Reichstage einstehen, so sind sie zu bedauern." Der freikonservative Abgeordnete v. Kardorff sagte: „Ja, der Herr Staatssekretär kann mit Engelszungen reden und uns immer wieder beweisen wollen, wie korrekt die Regierung verfahren ist, ich glaube, er wird aus der Debatte im Hause doch die Überzeugung gewinnen müssen, dass alle Parteien das Vorgehen der Regierung bezüglich der Kunstausstellung in St. Louis lebhaft bedauern... Der Herr Staatssekretär des Innern hat weiter ausgeführt, man könne doch der Allerhöchsten Stelle nicht verbieten, dass sie eine Meinung in Kunstsachen äussert. Wer wird das verbieten wollen? Aber wir sind hier nicht in einem absoluten Staate und nicht in Preussen, sondern in einem föderativen Bundesstaate, im Deutschen Reich, und hier kann doch der Wille eines einzelnen und die Geschmacksrichtung des einzelnen nicht so massgebend sein. Und wie die Geschmacksrichtung selbst von den allergenialsten Herrschern unter Umständen fehl gegangen ist, dafür erinnere ich nur an das Urteil Friedrichs des Grossen über Shakespeare, den er weit unter die französischen Klassiker Corneille, Racine und Voltaire stellte, und Friedrich der Grosse war doch gewiss ein genialer Herrscher. Ich glaube aber, heute sind wir doch der Meinung, dass er sich in diesem Punkte einigermassen im Irrtum befunden hat. Und wenn ich hier nun sehe, was die Kunstrichtung, die jetzt in Preussen massgebend ist, hier in Berlin geleistet hat (sehr richtig!), ja, da muss ich doch sagen, dass ich ein ängstliches Gefühl dabei habe. (Sehr richtig! – Heiterkeit.) Wir haben hier in Berlin zwei so gewaltig schöne Kunstmonumente, das Reiterstandbild des Grossen Kurfürsten auf der Kurfürstenbrücke und das Brandenburger Thor, ein so gewaltiges Bauwerk, wie es in wenigen Städten existiert. (Sehr richtig!) Was ist seit dieser Zeit, seit diesen Kunstwerken an hervorragenden Kunstwerken Neues hinzugekommen von der Siegessäule bis zum

Roland herunter? . . . Ich hoffe, dass der Malerschaft und Künstlerschaft im Deutschen Reich diese Debatte hier sehr nützlich sein wird. Ob die Secession jetzt von der Kunstausstellung in St. Louis ausgeschlossen ist, — Gott, das wird sie überwinden. Ich meine auch, dass etwas Druck auch den Gegendruck erzeugt und zu einem um so kräftigeren Schaffen veranlassen wird." (Lebhaftes Bravo auf allen Seiten.) Der deutschfreisinnige Abgeordnete Dove sagte: „Auch meine Freunde stimmen in den Chor, den wir bisher gehört haben, und der ja in der That beinahe ein einstimmiger war, ein. Es ist der Gegensatz zwischen Secession und Nichtsecession hervorgehoben worden. Ich glaube aber, dass diese Schlagworte in der That den wahren Gegensatz nicht bezeichnen. Denn wir sehen auf der einen Seite nicht nur diejenigen, die wir als sogenannte Secessionisten zu bezeichnen pflegen, sondern alle die – wie der Herr Ministerialdirektor Richter sagte –, welche sich zum Teil gar nicht in die spanischen Stiefel einer bestimmten Richtung hineinzwängen lassen, alle, die etwas können, alle, die wir mit Stolz als die Vertreter unserer deutschen Kunst nennen: Thoma, Klinger, Hildebrand, Uhde u. s. w., und wir sehen auf der anderen Seite die Mittelmässigkeit. Darum ist mit aller Dialektik seitens der Vertreter der verbündeten Regierungen nicht darum herumzukommen, dass sie selbst überzeugt waren, dass die Allgemeine Deutsche Künstlergenossenschaft ihren Nichtbefähigungsnachweis für die hier gestellte Aufgabe in Chicago und Paris geführt hat. Darum betrat man andere Bahnen, bis jener Reif in der Frühlingsnacht fiel, der mit einem Male der Sache ein Ende machte. . . Ich hoffe, wenn wir wieder zu einer Weltausstellung kommen, dass dann die Herren von den verbündeten Regierungen sich die stenographischen Berichte von den heutigen Verhandlungen vornehmen und sehen, dass es in dieser Frage kaum noch Parteien giebt, sondern nur eine Stimme des Volkes, die dahin geht: hier ist ein schwerer Missgriff begangen."

Der Centrums-Abgeordnete Kirsch: „Man hat geglaubt, die Kunst an den einzelnen Höfen habe ganz besonders eingewirkt auf die Förderung der Kunst, habe besonders die Herstellung grösserer und kostspieligerer Kunstwerke gefördert. Das letztere will ich zugeben, namentlich für eine etwas länger hinter uns liegende Zeit. Wenn ich dagegen die letzten 20 bis 30 Jahre betrachte, kann ich Ihnen von der düsseldorfer Sthule einen Meister nennen, einen berühmten Schlachten-, Pferde- und Reitermaler, der, nachdem er gewissermassen Hofmaler geworden war und den Auftrag erhalten hatte, die einzelnen Uniformen und die Truppenaufstellungen möglichst wahrheitsgetreu zu malen, vollständig zurückgewichen ist von dem hohen Standpunkt, den er bisher in seinen Gemälden als Künstler eingenommen hat. (Zuruf.) Der Name ist hier richtig genannt worden, ich will ihn aber nicht wiederholen. Wenn von den Höfen einerseits auch segensreiche Befruchtungen für die Kunst ausgegangen sind, so bietet die Hofluft andererseits doch auch gewisse Gefahren für die Ausbildung einer unabhängigen freien Kunst." Der socialdemokratische Abgeordnete Südekum: „Das Mehrheitsprincip dort, wo es hingehört, der Schutz der Individualitäten aber dort, wo er notwendig ist! Und wir danken gefälligst für eine Kunstrepublik mit Wilhelm II. an der Spitze. (Glocke des Präsidenten.) Ich verbessre mich – ich wollte sagen: mit Anton v. Werner an der Spitze. Meine Herren, in diesem Vordringen des Absolutismus sehen wir die Gefahr, die es hier zu bekämpfen gilt."

So haben Redner aller Parteien Unzufriedenheit über die Behandlung der Kunst geäussert. Für St. Louis selber wird dieser Ausdruck der Unzufriedenheit wahrscheinlich nicht mehr nützen; der Staatssekretär hat aber das Versprechen gegeben, dass man „bei künftigen Gelegenheiten" nicht wieder so einseitig und eigenmächtig verfahren würde. Es war ein eklatanter Sieg der Gegner der Hofkunst. Man durfte überrascht sein; solche durchgehende Unzufriedenheit, ja, Empörung hätten wir nicht zu hoffen gewagt.

✲

Drei konservative Pressstimmen:

Der Reichsbote sagte über den Kampf im Reichstag:

Es wäre sehr zu wünschen, wenn die Debatte an den Stellen, von denen die harte und einseitige Behandlung der Kunst und namentlich der Malerei ausgeht, den erwünschten Eindruck machen möchte, denn die Einmütigkeit der Redner aller Parteien beweist doch, dass *diese Behandlung der Kunst die ganze gebildete Nation gegen sich hat* und mit ihrer Ansicht so isoliert steht, dass auch nicht eine Stimme für sie sich erhob und es selbst dem Grafen von Posadowsky mit aller Kunst seiner Dialektik nicht gelang, Anklang für seine Verteidigungsversuche zu erreichen.

Die Kreuzzeitung:

Die Beteiligung der deutschen Kunst an der Weltausstellung in St. Louis hat, wie man weiss, innerhalb der Künstlerschaft zu hässlichen Streitigkeiten geführt und auch im grossen Publikum förmliche Hagelstürme der Entrüstung entfesselt. Von diesen ist, wie sich im Verlaufe der Verhandlung zeigte, ein guter Teil, *ja das meiste, auf die Regierung niedergeprasselt.* Wer den Thatbestand unbefangen prüft, wird zugeben müssen, dass der *lautgewordene Tadel in gewissem Sinne nicht unberechtigt* ist, weil die Regierung sich in *einseitiger Weise* auf eine bestimmte Kunstrichtung festgelegt und ihren Einfluss über das Mass des Zulässigen hinaus für dieselbe eingesetzt hat.

Die Schlesische Zeitung:

Bei dem Widerstande gegen die Wernersche Kunstleitung finden wir Abneigung gegen eine höfische Mache, die unter dem Anschein, dem allerhöchsten Willen zu gehorchen, Sonderinteressen verfolgt.

✲

Anton von Werner hat eine Selbstverteidigungsbroschüre geschrieben (Berlin, Carl Heymanns Verlag). Er *musste*. Die Schrift ist klar und gut geschrieben, zeigt aber Anton von Werner im höchsten Grade unkünstlerisch. Er zeigt sich nackend: ganz als Kunstvorgesetzten, durchaus nicht als Künstler.

Als Bagatelle wollen wir behandeln, dass ihm in der Broschüre ein kleines oder grosses Malheur passierte. Während ihr Ausgangspunkt war, dass er sich über gewisse lächerlich unbedeutende, rein formale Fehler in den Anschuldigungen der Abgeordneten beklagte und er darüber Zeter und Mordio schrie, begegnet ihm ein grosser Irrtum. Er rühmte sich in dieser Broschüre, ihm wäre die Präsidentschaft der münchener Secession von Seiten A. v. Kellers angetragen worden, und sofort nach dem Erscheinen der Broschüre erwiderte Albert v. Keller:

„Herr von Werner stellt in seiner Broschüre „Die Kunstdebatte im deutschen Reichstag" die Behauptung auf, ich hätte ihm gelegentlich eines Festmahles im Jahre 1893 oder 1894 die Präsidentschaft der münchener Secession angeboten. Ich erkläre, dass diese Behauptung vollständig falsch ist; denn wie hätte ich je den grotesken Gedanken haben können, den in Berlin wohnenden Direktor der königlichen Akademie, dessen künstlerische Thätigkeit noch dazu den künstlerischen Bestrebungen der Secession diametral entgegen steht, als Präsidenten der münchener Secession zu wünschen. Es ist mir vollständig unbegreiflich, wie Herr v. Werner zu dieser in jeder Beziehung unmöglichen und durch keine Thatsache gestützten Behauptung kommt."

Wir legen, wie gesagt, kein Gewicht auf diesen sich wer weiss wie erklärenden Irrtum. Für uns ist es aber wichtig, das tief Unkünstlerische dieses Mannes, der sich für einen Künstler hält, wahrzunehmen. Er schreibt in seiner Broschüre: „Mit idealen Zielen und besonderen künstlerischen Strömungen haben diese secessionistischen Bewegungen nicht das geringste zu thun, sie dienen lediglich geschäftlichen Interessen." Das schreibt der Mann, der, wie Kessler mit Recht sagt, nicht, wie er vorgiebt, irgend eine bestimmte Richtung bekämpft, sondern im Gegenteil jeden Künstler bekämpft, der keiner Richtung sich beugen will; der nichts verfolgt als die Eigenart; und nichts verlangt als die Unterwerfung unter die Begutachtungen der bei der grossen Masse der Künstler gerade herrschenden Richtung. Aus der Seele eben dieses Mannes ging auch der Ausspruch hervor, dass er die Zersplitterung der Kräfte bekämpfe, weil er „jeden Angriff auf unsere Einigkeit für eine Schwächung unserer Kraft gehalten habe, das liege ihm seit 1870 im Blut". Denkt der Mann wie ein Künstler? Ein Kunstwerk ist doch ein geschlossener Ausdruck einer Individualität, die nicht links und nicht rechts blickt, nicht aus Korpsgeist malt, sondern malt wie sie muss. Und so leitet er seine Schüler zu Exerzitien und ist froh, wenn niemand eine Persönlichkeit offenbar werden lässt. Es ist kein Wunder, dass in den vielen Jahren, die er an der Spitze der Akademie steht, und bei den vielen Schülern, die durch sie hindurch gezogen sind, ein grosser Aufwand ohne Nutzen verthan wurde. — In der Broschüre erzählt Anton von Werner, der es bestreitet, in „amtlichem Auftrag" für St. Louis Kunstwerke ausgewählt zu haben, übrigens, dass, als der Reichskommissar nach St. Louis ging, er ihn amtlich ersucht habe, bei den Vorarbeiten für die deutsche Kunstabteilung der Reichsvertretung beratend zur Seite zu stehen.

❦

Wir lassen jetzt zwei der Hauptreden, die gehalten worden sind, in extenso folgen.

Abgeordneter Spahn:

Mir scheint, dass die Beteiligung der Secession in St. Louis nicht allein in Frage steht. Wir wissen ja alle, dass sich neben der Deutschen Kunstgenossenschaft ein Deutscher Künstlerbund als selbständiger Verein mit seiner Geschäftsstelle in Weimar gebildet hat, und dass dieser Künstlerbund für sich in Anspruch nimmt, dass er mindestens ebenso viele Künstler in sich zusammenfasse wie die Kunstgenossenschaft. Und zwar umfasst der Künstlerbund nicht nur Künstler secessionistischer, sondern solche der verschiedensten Richtungen, wie ja wohl auch alle Richtungen in der Künstlergenossenschaft vertreten sind. Auffallend ist nun — und das scheint gerade von denjenigen Mitgliedern der früheren Künstlergenossenschaft, die ausgetreten und zum Künstlerbunde zusammengetreten sind, verletzend empfunden worden zu sein — das Moment, dass die Mitglieder aus den Süddeutschen Staaten in Stuttgart, München, Karlsruhe, Weimar sowie in Leipzig und Dresden in der Künstlergenossenschaft die ihnen genügend erscheinende Berücksichtigung nicht gefunden haben. Es macht auf mich fast den Eindruck, als ob das territoriale bezw. einzelstaatliche Element bei dieser Neugründung mitgeredet habe, und ich kann mich der Empfindung nicht erwehren, dass man sich verletzt gefühlt hat, weil man über den Kopf der Einzelstaaten hinweg mit der Künstlergenossenschaft die Ausstellungsfrage nachträglich in anderer Weise geregelt hat, als man es nach dem Bericht des Herrn Referenten ursprünglich zu thun beabsichtigt hatte. Nun hat uns der Herr Staatssekretär mit bezug auf die Heranziehung der Künstlergenossenschaft und die Einrichtung der Zentralstelle in Hamburg noch die weitere Mitteilung gemacht — ich wiederhole noch einmal, dass es sich bei dem Künstlerbund durchaus nicht nur um Secession, sondern um verschiedene Kunstrichtungen handelt —, die Secession habe eine Beteiligung an der Zentraljury und der Ausstellung abgelehnt, und er hat daran die persönliche Bemerkung geknüpft: „Die Secession sei wohl nicht der Weg zur Veredelung der Kunst. Nach dem Gegenstande wie nach der Art der Darstellung seien manche Werke der Secession bedenklich. Die Regierung habe sich auf die bewährte Kunstgenossenschaft verlassen müssen." Nun, meine Herren, wir sind nicht dazu da, Kunstrichter zu spielen, und ich bin nicht der Ansicht, dass der Reichstag oder der Bundesrat sich in die künstlerischen Richtungen einmischen solle. (Sehr richtig!) Wir wollen mit Mitteln des Reichs der Kunst unsere Unterstützung gewähren. Wenn wir aber Geld für Ausstellungen bewilligen, so wollen wir das Geld mit dem Masse der Gerechtigkeit verwendet wissen, das allen Kunstrichtungen gegenüber anzuwenden ist, die sich zu einer Bedeutung durchgerungen haben, mit einem Massstabe, der den verschiedenen Kunstrichtungen ihrer Bedeutung gemäss ihren Anteil zukommen lässt. Ich habe nicht die Aufgabe noch den Willen, die Secession zu vertreten; aber mir will doch scheinen, als sei in den Worten des Herrn Staatssekretärs das Wesen der Secession nicht richtig gewürdigt. (Sehr richtig!) Und deshalb zwingt mich die Gerechtigkeit, die Kernfrage kurz zu berühren.

Meine Herren, die Secession knüpft an an Manet, sie ist ausländischen Ursprungs, und ich möchte die Herren, die sich für die Bedeutung Manets für die Malerei sowie für die Neuerungen, die Manet der Kunst gebracht hat, interessieren, bitten, sich das Heft der Lützowschen Kunstzeitschrift vom November

vorigen Jahres anzusehen, das Sie auf meinem Platze finden. Wir haben durch Manet gelernt — und das ist, einmal darauf aufmerksam gemacht, uns Laien sofort verständlich —, dass es nicht mehr darauf ankommt, die feststehende Form zur Darstellung zu bringen, sondern dass es darauf ankommt, die Gegenstände der Natur so darzustellen, wie sie von Licht und Luft umgeben und wie sie unter den Wirkungen von Licht und Luft gestaltet auf uns einwirken, sodass also der Maler auf uns genau so einwirken will, wie der Gegenstand unter Berücksichtigung von Licht und Luft in der Natur auf unseren Geist einwirkt. Das Sujet muss als von Licht und Luft umflutet auf der Leinwand erscheinen. Das ist das Problem, das Manet uns durch die neue Art seines Sehens und Denkens gestellt hat, und die Lösung dieses Problems ist der Kernpunkt dessen, was wir unter Secession verstehen. Muther hat mit Recht bemerkt: „Manets That — scheinbar eine unbedeutende Veränderung in der Art zu malen — war in Wahrheit eine Erneuerung in der Art zu sehen, eine Erneuerung in der Art zu denken". Dieser Art des Anschauens der Natur, die Manet zur Geltung gebracht hat, kann sich meines Erachtens kein Künstler, gleichgültig welcher Kunstrichtung er angehört, fernerhin entziehen. Deshalb ist die nicht gedruckte Bemerkung des Herrn Staatssekretärs richtig gewesen, die Kunstrichtungen näherten sich wieder mehr, und die allmählichen Übergänge fänden sich immer häufiger. Aber es ist nicht richtig, den Impressionismus oder die Secession als solche in der Art an den Pranger zu stellen, als ob das Ziel, das sie verfolge, die Kunst abwärts führe. Nein, meine Herren, die älteren Künstler, die noch thätig sind, können sich der Einwirkung der Manetschen Beobachtungsweise auch nicht entziehen; sie würden von uns nicht mehr der ihnen gebührenden Beachtung gewürdigt werden, wenn sie sich ihr entziehen wollten. Das Problem ist allerdings nur ein künstlerisch-technisches und kein idealistisches. Aber es steht der Idealisierung der Kunst nicht entgegen, was bei der Frage nicht übersehen werden darf, und deshalb hat es mir etwas leid gethan, als der Herr Staatssekretär die Bemerkung machte, der Weg, den die Secession einschlage, sei nicht der Weg zur Veredelung der Kunst. Ich kann ihm zugeben, dass der Weg, den die Secessionisten in grosser Zahl einschlagen, nicht der richtige sei; was ich beklage, weil das Endziel aller Kunst nicht die nackte Natur bleiben kann. Aber, meine Herren, unter den Männern der alten Richtung giebt es auch eine ganze Anzahl, die nicht den richtigen Weg einschlagen. Es ist nicht jeder ein Raphael, der den Pinsel führt. Und ich gebe für alle unsere modernen Kunstrichtungen zu, dass ein neuer Raphael bis jetzt nicht wieder geboren oder doch nicht zur Geltung gekommen ist. Aber das hat mit unserer Frage nichts zu thun. Für sie müssen wir anerkennen, dass das neugestellte Problem aus der Kunst der Malerei nicht mehr verschwinden wird, und dass mit ihm die Secession sich vorwiegend befasst. Und darin liegt die Bedeutung der Secession. Dieser Richtung muss deshalb zugestanden werden, dass sie kraft ihrer technischen Fortschritte die Kunst aufwärts führen kann. Und sie muss, wenn die Kunst aufwärts kommen soll, in ihrer Eigenart von den Künstlern aller Richtungen erfasst werden.

Wenn der Herr Staatssekretär meinte, manche Werke der Secession seien bedenklich nicht nur nach der Art der Darstellung, sondern auch nach dem Gegenstande, — was ich dahin verstehe: weil sie ihr Sujet aus der Natur und nicht aus dem Reiche der Ideale entnehmen, — so kann ich mich ihm in dieser Richtung nähern. Aber wir dürfen dann auch nicht verkennen, meine Herren, das dies mit daran liegt, dass es sich um eine künstlerische Bewegung handelt, die noch im Flusse ist. Wenn eine Kunstrichtung noch nicht der Technik Herr geworden ist, die sie beherrschen muss, so muss sie zunächst an Objekten ihre Technik zu erringen suchen, die in Licht und Luft stehen, sie kann noch nicht geistig frei schaffen. Der Künstler muss noch an der Natur, an den Gegenständen, die er darstellt, haften. Er kann aus Mangel an Technik noch nicht idealisieren. Und dazu kommt dann noch unsere ganze Zeitrichtung, die in ihren Massenwirkungen den Idealen abgewendet ist.

Was aber die technische Fertigkeit betrifft, so muss ich gestehen, nachdem ich noch einmal secessionistische Bilder betrachtet habe, dass, wenn auch vieles preisgegeben werden muss, in manchen Sachen ein hohes Mass von Individualität, von Fleiss und Formverständnis, von Technik und Farbensinn steckt. Ich will nicht einzelne Namen hervorheben und deshalb nur auf Liebermanns Allee hinweisen; jüngere Sachen von ihm sollen weniger ansprechend und gut sein. In der Allee aber ist mit besonderer Aufmerksamkeit der Natur abgelauscht, wie die Sonne ihre Strahlen auf den Bäumen und den einzelnen Blättern glänzen lässt, und wie die Luft den Raum erfüllt. Da stehe ich mit der grössten Achtung vor dem, was der Künstler geleistet hat.

Müssen wir nun zugestehen, dass wir bei den verschiedenen Kunstrichtungen gleich hohes technisches Können finden, so müssen wir aus dieser Auffassung und Wertschätzung zu der Ansicht kommen, dass, da wir jetzt zwei Organisationen haben, wir nicht mehr in der Weise wie bisher fortfahren können, der Künstlergenossenschaft, die bisher allein in ihrer Organisation alle Künstler vertreten hat, die Vermittlung der vom Reich gegebenen Mittel an die einzelnen Künstler bei der Ausstellung zu überlassen. Dabei mag man die Spaltung bedauern, anerkennen muss man sie. Ich möchte deshalb dem Herrn Staatssekretär gegenüber die Bitte aussprechen — ich will keinen bestimmten Vorschlag machen, auch ist es für dieses Jahr zu spät —, dass er für die kommenden Jahre bei den Neubewilligungen für internationale Ausstellungen die Aufstellung eines neuen Planes veranlassen möge, der davon ausgeht, dass mit Gerechtigkeit die Verwendung unserer Mittel für die verschiedenen Kunstrichtungen erfolge. (Mehrseitiges Bravo.)

Der Staatssekretär Graf Posadowsky:

Meine Herren, nach den Ausführungen des Herrn Abgeordneten Dr. Spahn in der gestrigen Sitzung nehme ich an, dass er meinen Äusserungen in der Kommission nicht vollkommen gefolgt ist. Ich kann zunächst für mich persönlich in Anspruch nehmen, dass kein Thebaner diesem Streit zwischen der alten Schule und den Secessionisten kühler und objektiver gegenüberstehen könnte, wie ich es thue. Der Herr Abgeordnete Dr. Spahn hatte mich aber so verstanden, als ob ich mit besonderer Schärfe gegen die gesamte sogenannte secessionistische Richtung Stellung genommen hätte. Das ist nicht der Fall. Ich habe in der Kommission die Ehre gehabt auszuführen, dass ich allerdings von secessionistischen Künstlern vieles gesehen hätte, was entschieden abstossend wirkt, was eine gewisse Extravaganz der Auffassung darstellt (sehr richtig, rechts), und was mindestens ebenso schlimm ist wie eine hohle Konventionsmalerei, nur dass die Konventionsmalerei vielleicht den Beschauer gleichgültiger lässt. Ich habe aber in der Kommission weiter ausgeführt, dass ich den Eindruck hätte, dass die Secession sich schliesslich doch zu einem höheren Ideal durchzuringen suchte, als ob sie eine Masse von Extravaganzen schon abgestossen und als ob auf der anderen Seite man auch in der hergebrachten Malerei manches von der secessionistischen Malerei gelernt hätte. Ich habe den Eindruck, als ob diese Gegensätze, die ja in der Öffentlichkeit weit schärfer sind, als sie sich praktisch an einzelnen Beispielen nachweisen lassen, sich allmählich ausglichen. Denn auch in der Secession sind ganz ausserordentlich verschiedene Stufen der Malerei. (Sehr richtig!) Davon ist nicht die Rede gewesen und kann auch, glaube ich, in diesem hohen Hause nicht die Rede sein, als ob wir hier als summus judex über diesen grossen Streit entscheiden könnten. Dafür ist weder eine Regierung zuständig noch ein Parlament. Eine formelle Einigung zwischen diesen beiden Parteien wird meines Erachtens auch nicht möglich sein; denn der äusserste Flügel der Secession erklärt: die Maler der alten Schule können ja nicht einmal ordentlich sehen, was sie malen, — und der äusserste Flügel der älteren Schule erklärt: die Secessionisten sind Maler, die sich weder die Mühe noch die Zeit geben, wirklich zu malen. Zwischen zwei so auseinander gehenden Flügeln lässt sich theoretisch kein Vergleich herbeiführen.

Nun erklärte gestern der Herr Abgeordnete Dr. Spahn, die Secession sei aufgebaut auf den Auffassungen des französischen Malers Manet; dieser habe zuerst gelehrt, man müsse die Dinge nicht so darstellen, wie sie wirklich sind, sondern wie sie das menschliche Auge, beeinflusst durch Entfernung, Licht und Farbe, zu sehen glaube. Ich denke nicht, dass hierin der charakteristische Unterschied zwischen der alten Schule und der secessionistischen Schule liegt. Denn das ist ganz unzweifelhaft, dass auch die ältere Schule ebenso wie die

secessionistische Schule wünscht und danach strebt, die Dinge so zu malen, nicht, wie sie sind, sondern wie sie der Maler sieht. Ich meine, der Maler kann gar nicht anders malen, als wie er die Dinge sieht. Ein Landschaftsmaler, der auf Entfernung ein Gebirge malt, wird nicht daran denken, es zu malen ohne Rücksicht auf jede Perspektive, ohne jede Rücksicht auf Entfernung, wie die felsige Masse daliegt, bedeckt vielleicht mit grüner Vegetation, sondern er malt es, wie es seinem Auge in der Entfernung erscheint. Aus dem Mittelalter, aus dem 16., 17. Jahrhundert, kann man Bilder sehen, wo zwar eine weite Entfernung nach dem Hintergrunde hin vorhanden ist, aber der Maler hat so gemalt, als wenn er unmittelbar vor dem gemalten Hintergrunde stände.

Der charakteristische Unterschied zwischen den beiden Richtungen liegt meiner Ansicht nach darin, dass die Secession jeder Schulmalerei fremd ist, jeder bestimmten Richtung, dass sie erklärt: jeder soll vollkommen individuell nach seiner eigenen künstlerischen Begabung malen ohne Einfluss irgend einer bestimmten Kunstrichtung. (Zurufe.) — Ich werde nachher auf diese Broschüre des Grafen Kessler zurückkommen, die ich auch gelesen habe, und an die ich mich nachher in einzelnen Punkten bei meinen Ausführungen anschliessen werde.

Der Herr Reichskommissar berief also nach Berlin eine Kommission aus Künstlern, aus Kunsthändlern, aus Kunstkritikern und aus Kunstliebhabern, und auf Grund der Beratung dieser Kommission trat man mit den verbündeten Regierungen über die Frage in Meinungsaustausch und fand im allgemeinen, dass die verbündeten Regierungen einem solchen Wege nicht abgeneigt waren; die einen nahmen ihn günstiger als die anderen auf. Bei näherer Erwägung der Frage ergab sich aber, dass die nun einmal bestehende grosse Organisation, die Deutsche Kunstgenossenschaft, die in zahlreiche Lokalgenossenschaften gegliedert ist, diesem Verfahren gegenüber sich durchaus ablehnend verhielt, und es ergab sich ferner das praktische Bedenken, dass es kaum möglich wäre, ohne eine solche auf lokalen Körperschaften gegründete, über ganz Deutschland sich erstreckende Organisation ein so schwieriges Werk, wie die Kunstausstellung in St. Louis, durchzuführen. Es waren aber auch rein geschäftliche Schwierigkeiten, mit einer vollkommen neuen Organisation ein solches Unternehmen zu wagen, und deshalb verliess man den ersten Gedanken, wählte als ausführendes Organ die Kunstgenossenschaft, aber, meine Herren, mit dem ausdrücklichen Willen, dass weder die Secession, noch irgend eine andere Kunstrichtung grundsätzlich von der Beteiligung ausgeschlossen sein sollte.

Ich werde mir nun erlauben, einiges urkundliche Material über den Verlauf der Dinge vorzulesen.

Zunächst wurden in einem Rundschreiben vom 7. September den Lokalvereinen einige Grundzüge der Organisation, welche die Kunstgenossenschaft festgestellt hatte, mitgeteilt. Daraus mag folgendes hervorgehoben werden:

> 1. Die von den einzelnen Lokalvereinen einzusendenden Werke sind der Zahl nach völlig unbeschränkt. 2. Die Mitglieder der Berliner Kommission vom 4. April

— das ist jene erste freie Kommission, die gebildet worden ist —

> gelten als Mitglieder der betreffenden Lokaljurys.

— Also alle die Mitglieder, die in diese freie Kommission nach Berlin berufen worden waren, und in der das secessionistische Element nach Auffassung mancher Sachverständigen sogar überwog, sollten alle ohne weiteres Mitglieder dieser Lokaljurys sein.

> 3. Die Zentraljury entscheidet in letzter Instanz über jedes nach St. Louis zu versendende Werk.

Ich werde nachher nachweisen, dass diese Bestimmung wesentlich eingeschränkt ist zu Gunsten der Lokalgenossenschaften und der Minderheiten.

> 4. In die Zentraljury für Malerei entsenden die secessionistischen Lokalvereine,

— und hierauf bitte ich, meine Herren, besonders zu achten —

> die 459 Mitglieder haben, 6 Vertreter, die übrigen Lokalvereine mit 2622 Mitgliedern desgleichen 6 Mitglieder.

Also die Secessionisten mit 459 Mitgliedern sollten gerade ebenso viel Mitglieder in die Zentraljury senden wie die 2622 Mitglieder der übrigen Lokalvereine. Dass da von einer Majorisierung der Secession keine Rede sein kann, geht schon aus den Zahlen deutlich hervor.

Am 5. Oktober beginnt nun der offene Konflikt. Die Forderung der drei Münchener Lokalvereine nach eigener Jury und eigenen Räumen wird von der Kunstgenossenschaft abgelehnt. Auf diese Frage komme ich später noch zurück. Ferner am 25. Oktober antwortet der Lokalverein Berlin II damit, dass er die Beteiligung an der Ausstellung ablehnt. Am 11. November, in einer Besprechung mit den Vertretern des Lokalvereins Berlin I, wird über die Tätigkeit der lokalen Jury beschlossen, sie solle Kunstwerke nach Massgabe zu 50 Prozent — das ist also eine Abänderung des vorhin vorgetragenen Allgemeinbeschlusses vom 7. September — des dem einzelnen Lokalvereine zur Verfügung stehenden Raumes definitiv anzunehmen berechtigt sein. Also, meine Herren, auch die Lokaljurys, die überwiegend secessionistisch sind, denen alle die secessionistischen Mitglieder angehören sollten, die hier in Berlin zur ersten Konferenz geladen waren, sollten 50 Prozent der Bilder berechtigt sein definitiv anzunehmen, und nur mit einer Mehrheit von 4/5 der abgegebenen Stimmen sollte die Zentraljury solche Werke ablehnen dürfen. Obgleich also in der Zentraljury sechs secessionistische Vertreter den sechs Vertretern der älteren Kunstrichtung gegenüberstanden, durften von der Lokalgenossenschaft einmal angenommene Gemälde nur mit 4/5 der Stimmen von der Zentraljury abgelehnt werden.

Meine Herren, ich möchte hier gleich einschalten, dass dazu der Sekretär der Kunstgenossenschaft meines Erachtens sehr richtig schreibt:

> Den Secessionisten war in der alles entscheidenden Zentraljury, vor die jedes Bild gebracht werden konnte, die Hälfte der Malerjuroren, nämlich 6 von 12 zugebilligt. Zu den rein secessionistischen Lokalverbänden Berlin II, Düsseldorf II, Karlsruhe II, München II sind nämlich noch zu rechnen Weimar, die Geburtsstätte des Künstlerbundes, und München III (Luitpoldgruppe), dessen Vorsitzender, Professor Marr, ebenfalls Mitglied des Künstlerbundes ist. Die Secessionen konnten also sogar in der Zentraljury die Majorität erlangen, weil die übrigen Mitglieder, die nicht Maler sind (3 Bildhauer, 3 Architekten), zum eigentlichen malerischen Secessionsstreit keine feste Stellung haben.

Dass also von einer Majorisierung der Secession bei dieser Organisation die Rede sein konnte, ist meines Erachtens vollständig ausgeschlossen. Am 15. November wird dieser Beschluss in einem programmatischen Rundschreiben den Lokalvereinen mitgeteilt. Am 25. November wird von der Kunstgenossenschaft die inoffizielle Forderung des Lokalvereins München II, einen eigenen Saal, eigene Hängekommission, eigene Jury zu haben, in Rücksicht auf die anderen Lokalvereine abgelehnt. Die Lokalvereine Karlsruhe II, Düsseldorf II, Weimar lehnen gleichfalls die Beteiligung an der Ausstellung ab. Gründe sind dafür meines Wissens nicht angegeben worden. Am 17. Dezember wurde der Künstlerbund errichtet, und die letzte vielleicht noch interessante Notiz ist die, dass korporativ bis jetzt nur der Lokalverein Berlin II aus der allgemeinen Kunstgenossenschaft ausgeschieden ist.

Man muss aber weiter fragen: warum wollten die secessionistischen Maler sich nicht dem Urteil der Zentraljury unterwerfen, um in St. Louis ausstellen zu können? Meine Herren, ich betrachte diese Denkschrift des Grafen Harry Kessler, die ich mit ausserordentlichem Interesse gelesen habe, als ein halbamtliches Dokument, was die Auffassung der Secession darstellen soll. Die Regierungen geben ja manchmal auch solche halbamtlichen Dokumente aus, die Gegenstand der Kritik sind. Es heisst da in der Denkschrift:

> Die Kunstgenossenschaft giebt vor, die eigenartigen Künstler dulden zu wollen; nur sollten sie wenigstens „nicht mehr“ Platz und Rechte beanspruchen als die, die ohne besonderes Talent ausstellen.

Meine Herren, was Kunst ist, und wer berechtigt ist auszustellen, das ist ja eine quaestio facti. Weiter heisst es dort:

> Und überdies sollten die Talente sich von den Erwählten der Mittelmässigen hängen lassen. Schwach vertreten und geschickt verteilt, ertrinken sie dann in der Masse von selbst.

(Sehr richtig!) — Ein Mitglied des Hauses sagt: Sehr richtig! Ich werde nachher nachweisen, dass die Secessionen selbst diesen Standpunkt gar nicht festzuhalten scheinen. Also man wollte sich der Zentraljury nicht unterwerfen, offenbar, *nicht* weil man fürchtete majorisiert zu werden, sondern weil man

sich dem Urteil der Personen überhaupt nicht unterwerfen wollte, die der Zentraljury angehören.

Ferner frage ich: war der Kampf zwischen Secession und älterer Richtung ein geistiger Kampf? Gewiss, meine Herren, da ich auch glaube, dieser Streit muss auf freiem Schlachtfelde ausgetragen werden. War aber die Ausstellung in St. Louis hierfür der geeignete Ort und war namentlich die Reichsregierung verpflichtet und berechtigt, bei dieser Gelegenheit diesen Kampf der Künstler und der Geister zu entscheiden? Da sage ich: nein! Ich habe den Eindruck, als ob bei diesem Emanzipationskampf, den die Secession gegenüber der älteren Kunstrichtung führt, man diese Ausstellung in St. Louis benutzen wollte, um nun sich offiziell in der Welt einzuführen, und ich werde darin bestärkt jedenfalls durch eine Äusserung, die sich ebenfalls in der Kesslerschen Broschüre findet. Dort heisst es:

> Der Deutsche Künstlerbund will eine Macht aus den verbundenen Kräften der ersten und eigenartigen Künstler selber schaffen. Er soll der deutschen Kultur ein Arm und nötigenfalls eine Faust werden, die die Eigenart in der Kunst schützt und deren rechte Haltung durchsetzt!

Auch der Herr Abgeordnete Singer ist ja für die Secession eingetreten. Im allgemeinen aber steht die Secession, wenn man in der Einzelauffassung eines Mannes ein Teilprinzip finden will, das durch seine ganze Lebensanschauung hindurch geht, keineswegs etwa auf dem Standpunkte der Partei, die der Herr Abgeordnete Singer vertritt. (Sehr richtig! rechts.) Denn in jener Denkschrift heisst es auch:

> Diese Aufgabe kann die alte Kunstgenossenschaft nicht lösen. Im Gegenteil, sie vertritt das andere Prinzip. Denn ihre Organisation beruht auf dem allgemeinen Stimmrecht aller, und jeder kann ihr beitreten, der irgendwie etwas Kunst macht. In ihren Beschlüssen und Massnahmen kommen also gerade die Vielen zum Wort, die von Natur der Eigenart feindlich sind.

Das stimmt also genau mit dem überein, was ich vorhin die Ehre hatte auszuführen: die Secessionisten haben zur Grundlage ihrer Auffassung den unbedingten Individualismus, während sie in der Kunstgenossenschaft das Stimmrecht aller erblicken. Ist es ferner richtig, dass, wenn die Secessionistischen Künstler in St. Louis ausgestellt hätten, sie dort wirklich nicht zur Geltung kommen konnten? Nach der Auffassung der secessionistischen Künstler muss man das glauben. Auf der anderen Seite aber stellte die Secession gerade das Prinzip auf, entgegengesetzte Kunstrichtungen müssten, um sich zu entwickeln, gerade in möglichster Nachbarschaft sich aneinander reiben.

Graf Kessler geht so weit im Individualismus, dass man überhaupt mehrere Secessionsausstellungen gar nicht haben wollte. Es seien bisher eine ganze Anzahl Secessionsausstellungen gewesen, die wären aber schon in der Gefahr gewesen, unter dem Einfluss einer ganz bestimmten Richtung zu malen, und eine solche bestimmte Richtung wollte man nicht. Er sagt wörtlich:

> Das ist

— d. h. die Abhaltung nur e i n e r Ausstellung —

> bedeutungsvoll, denn die Secessionen konnten jede nur aus den Werken der Künstler einer Gegend wirklich frei wählen. Und diese Künstler standen leicht in ihrer Mehrzahl unter gleichen Einflüssen. So konnte manchmal der Schein entstehen, als ob eine Secession irgend eine „Richtung“ verträte; während die „Richtung“ in der Kunst, die Abdankung der Eigenart von dem Rezept gerade das ist, wogegen die Secessionen gegründet sind.

Weiter findet sich aber ein wunderbarer Widerspruch mit dem Verhalten gegenüber der allgemeinen Kunstgenossenschaft in der Ablehnung, sich der allgemeinen Jury zu unterwerfen und gleichzeitig mit den Bildern der älteren Richtung in einem Raume aufzutreten. Denn es heisst weiter:

> Aber auch wirklich bietet das Zusammensein verwandter Talente ohne Beimischung anders gerichteter eine Gefahr.

Und ferner:

> Die Eigenart wird sich ihrer klarer bewusst, wenn sie sich an unähnlichen Talenten reiben muss.

Würden die secessionistischen Bilder in St. Louis ausgestellt werden zusammen mit den Bildern anderer Richtungen, so konnte doch nach diesem Grundsatz die Eigenart erst recht zum Ausdruck kommen, sie konnten sich reiben an den Talenten einer anderen Richtung, sie konnte diesen Kampf aufnehmen inmitten dieser anderen Richtung.

Meine Herren, zum Schluss kommt aber noch ein anderer Gesichtspunkt. Den Partikularismus der Staaten haben wir ja im Deutschen Reich glücklicherweise aufgegeben. Es muss deshalb ein Staatswesen, wie das Deutsche Reich, meines Erachtens nach aussen einheitlich auftreten, und es wäre kein einheitliches Auftreten gewesen, wenn die verschiedenen Kunstrichtungen räumlich getrennt in St. Louis erschienen wären. (Heiterkeit und Zurufe links.) — Wir haben die Kunstrichtung der Secession nicht unterdrückt; wenn die Secessionisten ausstellen wollten, hatten sie Gelegenheit dazu; es war ihnen auch in der Jury eine vollständige Gewähr dagegen geleistet, dass sie nicht majorisiert wurden. Aber wir hatten allerdings den Wunsch, in St. Louis nicht äusserlich gespalten unsere Kunst zur Darstellung zu bringen. Ich kann ohne weiteres erklären, meine Herren: auch in den verbündeten Regierungen herrschen über diese Frage recht verschiedene Auffassungen. (Sehr richtig! und hört! hört! links.) — Gewiss! Die verbündeten Regierungen aber haben doch schliesslich praktisch anerkannt, dass bei der Kürze der Zeit und im Hinblick darauf, dass die Deutsche Kunstgenossenschaft eine altorganisierte, mit reichen Erfahrungen für Ausstellungen ausgestattete Gemeinschaft war, man jetzt eine grundsätzliche Änderung im letzten Augenblicke nicht mehr vornehmen konnte. Wir werden ja noch mehr Ausstellungen beschicken, und wir werden uns dann jedenfalls mit den verbündeten Regierungen wegen dieser Frage von neuem in Verbindung setzen. Hier liegt aber eine entschiedene Thatsache vor, und ich glaube nachgewiesen zu haben, dass wir keineswegs in einer Art und Weise gehandelt haben, die die Beteiligung der Secessionistischen Richtung in St. Louis ausgeschlossen hätte. Wenn die Herren sich selbst ausgeschlossen haben, so beruhte das auf anderen Gründen, aber nicht darauf, dass sie dort nicht zur Geltung kommen konnten.

Der deutsche Künstlerbund veranstaltet seine erste Ausstellung Ende Mai im Hause der münchner Secession.

Die grosse berliner Ausstellung wird am 30. April eröffnet, Anfang Mai findet die Eröffnung der Secessionsausstellung statt.

In der vorigen Nummer unserer Zeitschrift glossierten wir ein Dementi der norddeutschen allgemeinen Zeitung, das sich mit der vielerwähnten Zurückweisung des preussischen Kultusministers seitens des Grossherzogs von Weimar beschäftigte, mit dem wenig freundlichen (von Grillparzer genommenen) Citat: weh dem, der lügt. Die Nachricht von dem Gespräch, die uns zugegangen war, schien aus so glaubwürdiger Quelle zu stammen, dass wir dem Dementi der norddeutschen allgemeinen Zeitung mit Misstrauen begegneten.

Inzwischen hat der Grossherzog durch seinen Bundesratsbevollmächtigten im Reichstag am 16. Februar dies Dementi der norddeutschen allgemeinen Zeitung bekräftigt, so dass wir natürlich nicht anstehen unseren Irrtum zu bekennen.

In der Hauptversammlung des Vereins Berliner Künstler wurde über eine Revisionsinstanz beraten; sie wird noch für die diesjährige Ausstellung angestrebt.



Der König von Württemberg sagte am 25. Februar zum stuttgarter Oberbürgermeister, er sei allezeit darauf bedacht gewesen, in Württemberg sozusagen ein Kulturcentrum zu schaffen und zu erhalten — eine Stätte, wo mancherlei Interessen idealer Natur eine liebevollere und wohl auch eigenartigere Pflege erfahren könnten, als es da und dort wohl sonst der Fall sein möge.

❖

Der Autor der Statue der Kaiserin Friedrich vor dem brandenburger Thor, die mit seltener Einmütigkeit verurteilt worden ist, der Bildhauer Gerth, hat einen Auftrag für die Saalburg bekommen.

❖

Walter Leistikow stand auf der Liste für die Wahlen zur berliner Akademie. Er hatte bei der Wahl drei Stimmen zu wenig.

❖

Prof. Wallot verteidigt sich dagegen, dass der Saal, an dessen Plafond die Worte des Kaisers stehen, ein Tanzsaal sei. Es sei ein Annex zu einem Speisesaal. Ob man aber an die Decke blickt, nicht vor dem Tanzen, aber beim Pokulieren, oder nicht beim Pokulieren, aber während man den Kaffee nimmt und eine Cigarre raucht — die Inschrift: ich habe keine Zeit müde zu sein bleibt im Kontrast zu dem Raum, in dem sich eine, wir hoffen doch, fröhliche Schaar von Gästen des Grafen Ballestrem befindet, die just nicht sich in Arbeit auslebt, sondern versammelt ist, um das Gegenteil zu thun. Wir denken uns jetzt den Saal als Aufenthalt für die Zeit nach Tisch. Likördüfte durchziehen ihn. Es wird auf und nieder gewandelt. Eine weissgraue Tabakwolke legt sich über den Saal. Noch undeutlich erkennbar winken in grossen goldenen Festbuchstaben die Worte des zu Tode erschöpften Kaisers entgegen.

❖

Bei Schulte gab die Ausstellung Lavery zu einigen Bemerkungen Anlass.

Zuerst die, dass dieser Maler, der in München und Berlin einen der bekanntesten Namen trägt, in London sozusagen unbekannt ist.

Die Ursache ist, dass die Maler der schottischen Schule, unter denen Lavery eine der liebenswürdigsten Erscheinungen ist, in London in den Kreisen der Akademy, die durchaus die englische Gesellschaft beherrschen, in unverhältnismässigem Grade im Hintergrund gehalten werden. Wir sagen: unverhältnismässig, weil es uns scheint, dass, wenn auch in München und Berlin aus der Malerei der „boys of Glasgow“ zu viel gemacht wird oder doch gemacht wurde, ihre künstlerische Art, zu sehen, in London denn doch gar zu wenig Anklang und Liebe fand.

Lavery ist ein Liliputschüler von Whistler. Seine Farbe ist sehr schmiegsam und zumeist angenehm. Zuweilen überträgt er Whistler nur zu direkt und unmittelbar. So thut er es hier bei Schulte in einem Strandbilde. Besser besteht Lavery im Porträt, hier entfernt er sich von Whistler sichtlich und wird, wenn man sich eines Gattungsnamens bedienen darf, münchnerisch. Unter den Bildnisdarstellungen geraten die am besten, die am allgemeinsten bleiben konnten: kleine Studien, bei denen es dem Künstler mehr auf Ton als auf Charakteristik ankam; in der Ausstellung bei Schulte bilden in diesem Sinn die kleinen Porträts: Mary in braun, Mary im Profil, liebenswürdige Ausnahmen. Bei den lebensgrossen Bildnissen der Ausstellung nehmen wir manchmal wahr, dass ein Stück hübsch ausgeführt ist. So auf dem lebensgrossen Bildnis einer weissgekleideten jungen Dame der grüne Strauss, den sie hält; ihr Porträt selber ist schwächlich und bleibt hinter der angenehmen leichten Malerei des Blumenstrausses weit zurück, denn bei dem Bildnis ist die Grenze zur Süsslichkeit, die bei dem Busch eben noch eingehalten wurde, überschritten. Am schwächlichsten ist Lavery im Männerporträt, das er denn auch selten genug pflegt. In der Schulteschen Ausstellung ist eine dieser Ausnahmen zu sehen: das Porträt Lecky's. Es zeigt die Oberflächlichkeit der Kunst Laverys namentlich dem, der die Darstellung kennt, in der George Frederic Watts Lecky's ausdrucksvollen Kopf wiedergegeben hat. Lavery ist ein Maler, der noch diesseits der Kultur steht, die ein Sargent erworben hat. Er ist monoton und charakterisiert nicht, dennoch aber kann man sagen, dass Lavery bis zu einer gewissen Grenze das Malen, den Charme, die Geschmeidigkeit, die Annehmlichkeit so gut versteht, dass man die anspruchsloseren unter seinen Bildern mit wirklichem Vergnügen sieht.

❖

Ganz ernst und nachdrücklich sind die Bildnisse, die Robert Breyer bei Paul Cassirer ausstellt. Dieses ernste, ehrliche Ringen um Charakteristik begrüsst man mit Freude. Der Ton flösst ein anderes Interesse ein als der Lavery's; von nichts ist Breyer mehr entfernt als von irgend welcher Oberflächlichkeit. Bei wenigen Künstlern aber, die wir hochschätzen, bemerken wir ein so starkes Ringen, so viel Hemmnisse. Bei dem Bildnis einer sitzenden Dame in ganzer Figur ist Breyer der Schwierigkeiten schon Herr geworden und entfaltet in dieser Malerei nach dem Leben Vorzüge, die sonst nur seinen kraftvollen, starkfarbigen und schmelzreichen Stillleben innewohnen; bei anderen unter den Bildnissen sehen wir, das er das Maximum seiner Leistungsfähigkeit noch nicht erreicht hat. Die ausgestellten Stillleben stehen sämtlich auf der Höhe.

Leo v. König zeigt in einem Kinderporträt und einem Kinderakt einiges Feine. Schöne Trübners sind da, besonders eine alte Frau. Ein leichteres Genre führt Lucien Simon vor. Neben schönen älteren Werken von Pissarro sieht man dann von Manet das Bildnis des Malers, Aufschneiders, Dichters, Südfranzosen mit einem Wort, Zacharias Astruc. H.

❖

ZWEITER JAHRGANG, SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 26. JANUAR, AUSGABE ANFANG MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG.

Jahrgang II

Heft VII



Preis 6 Mark vierteljährlich

VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN

Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

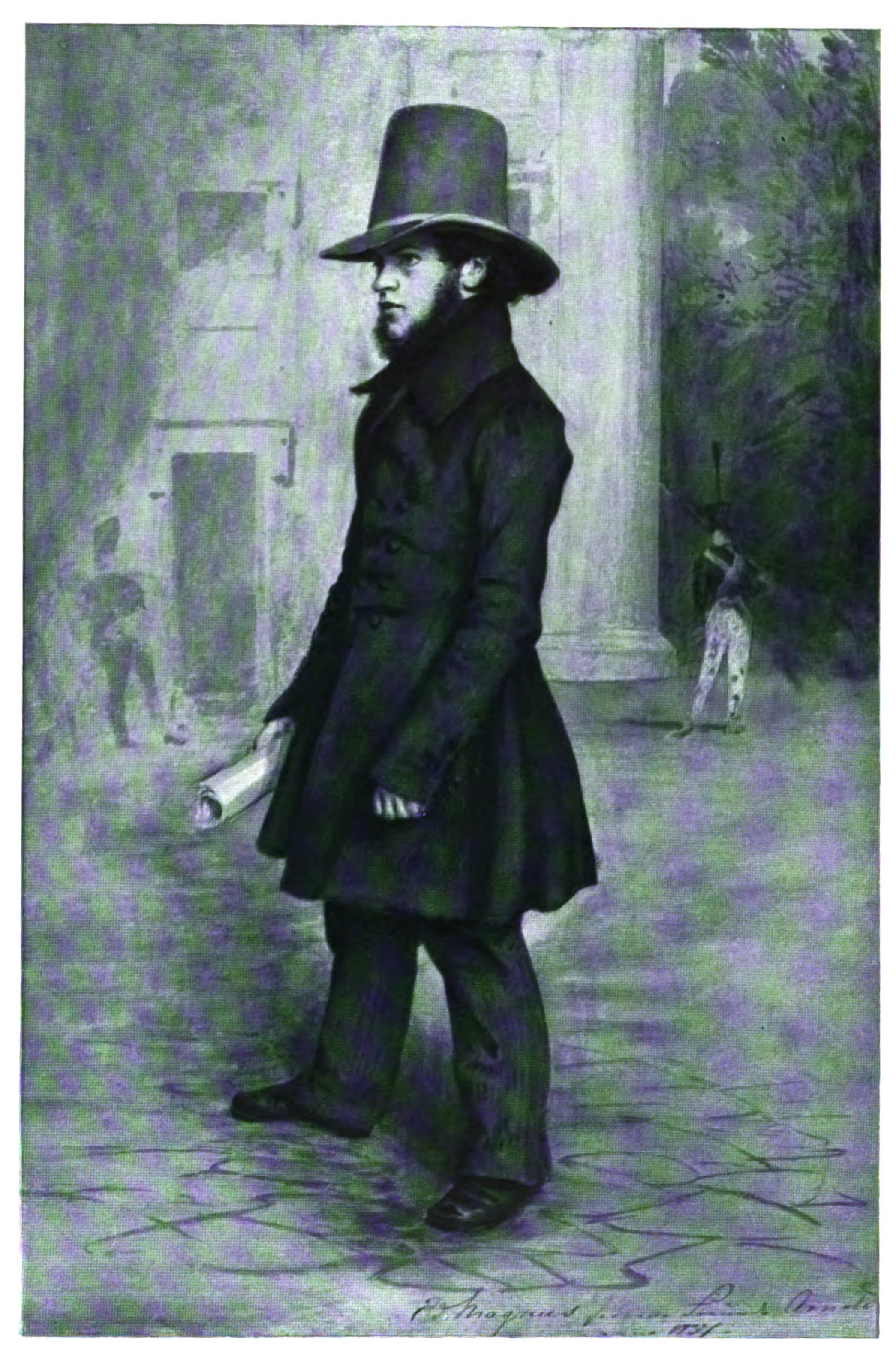
PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VII

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



EDUARD MAGNUS
BILDNIS ADOLF MENZELS 1837



MENZEL

VON

JAN VETH

ENZEL ist, wie man weiss, von Vaters Haus aus Lithograph. Bekannt ist auch, dass der jetzt Achtundachtzigjährige, der schon sehr früh auf eigenen Füssen stand, weiter in allen Sachen seinen eigenen Weg gegangen ist. Schon bald zeigte sich Menzels Art ausnehmend als die eines scharf gespitzten Untersuchers. Die christliche Romantik, welche die besten Geister in seiner Jugend in Deutschland beherrschte, konnte auf den realistisch Veranlagten wenig wirken. Wohin seine Neigungen ihn führen sollten, das wusste der Pfadfinder selber so früh nicht zu bestimmen, aber dass er sich vor Bergen von anhaltender Arbeit nicht scheuen würde, das stand schon bald recht fest. Es ist unbegreiflich, wie Menzel schon vom Anfang an gründlich gearbeitet haben muss, um sein so vollkommen Eigenes zustande zu bringen. Es liegt etwas von einem deutschen Balzac mit dem Bleistift in diesem hundertäugigen Künstler, der so fleischlich und doch so vernünftig alles was er sehen und sich denken konnte auf das Papier gebracht hat.

Was für ein glückliches Zusammengehen von verschiedenen Eigenschaften bei diesem Maler.

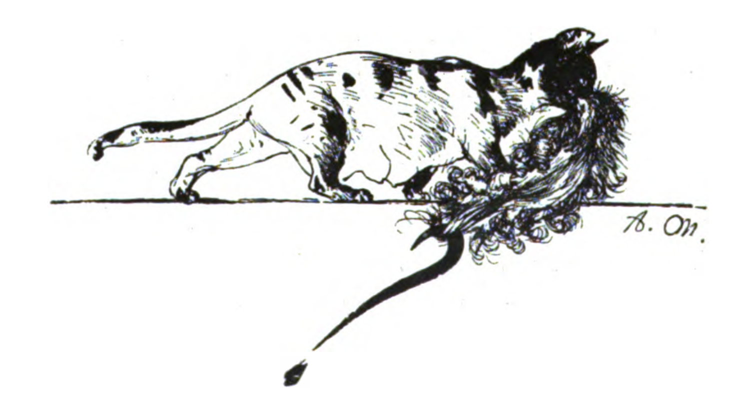
Was für ein fast ungeschlachtes Durchgreifen in sein Modell und das bei einer oft so unleugbaren Zierlichkeit. Was für eine breite Mischung von Treuherzigkeit und brüsker Bravour, von nicht selten etwas schulmeisterhaftem Nachdruck mit bald wieder der frischesten Geschmeidigkeit. Seine unermüdliche Beobachtung ist meilenweit davon nervös zu sein, vielmehr möchte man sie wegen ihres innerlichen Gleichgewichts mehr oder weniger klassisch nennen. Er steht allen Dingen unverzagt gegenüber, stellt sich die grössten Schwierigkeiten, die er mit der ruhigsten Sicherheit überwindet, regiert auf dem Felde seiner Zeichnung als unbeschränkter Herrscher. Vielleicht findet man da alles, — und das meinte ich soeben mit dem Schulmeisterhaften, — ein wenig zu sehr gezeichnet, zu tüchtig. Man könnte bemerken, dass bei solcher Durcharbeitung einige Verwirrung nicht ganz fern bleibt, und dass bei solcher Fülle von Accenten kein Grundton mehr zu spüren sei. Aber, und dies ist der Gegensatz zu Affektations-Arbeit:

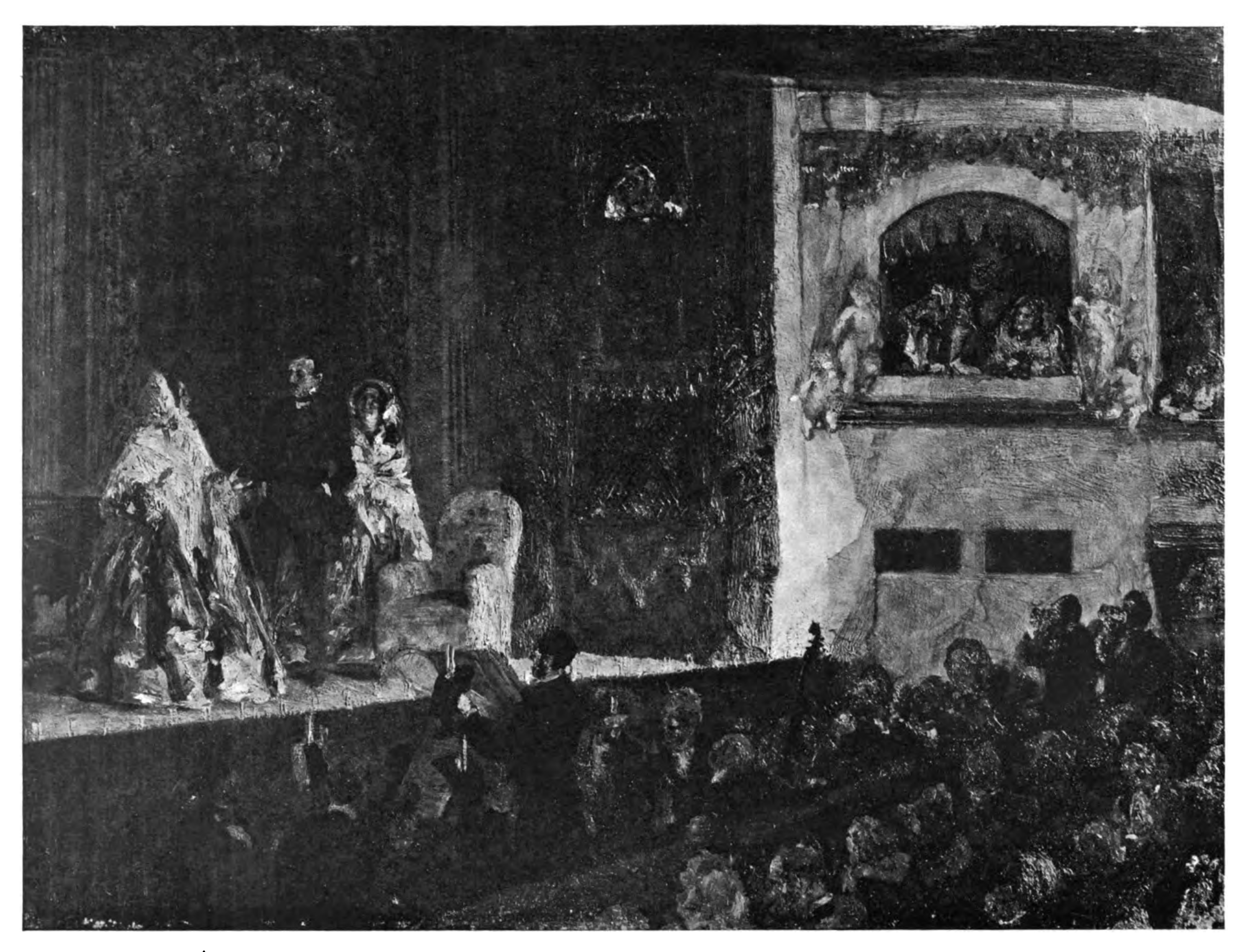
jeder Accent ist echt, ist aufrichtig, — die Zeichnung, wenn sie auch übervoll ist, ist voll von gesunder Beobachtung, sie ist strotzendvoll von Leben, strotzendvoll von Mark. Nichts ist daran auszusetzen, alles was er giebt ist gut, nur möchte ich durchfühlen lassen, dass alles bei Menzel etwas zu gut an und für sich ist. Er mag in dem abwechselnden Anpacken und Hinstellen von Menschen und Dingen seinem gemütlichen Vorgänger weit überlegen sein, als eigentlicher Kompositeur bringt er es nur wenig weiter als Chodowiecki, der unübertroffene Meister in Schwarz und Weiss.

Charles Keene, der Menzel bewunderte, könnte ihm in dieser Hinsicht als Vorbild hingestellt werden. Freilich nur stückweise, aber hier auch bestimmt, ist er, — denn seine Durchführung des Bruchstücks ist ungewöhnlicher als seine Geschicktheit in der Mise-en-scène — ein würdiger Nachkömmling des Holbein und Vertreter des besten deutschen Geistes. Ihm mehr als jemand anderem ist die Oede des modernen Chics völlig fremd geblieben.

Ein Stuhlknopf, ein Soldatenrock, ein Perückenschwanz, ein Reiter in Wendung und Verkürzung, die Grimmigkeit, welche aus einem Augenwinkel lauern kann, eine Hand, die einen Fächer hält, ein Schmied, der mit gespanntem Arm am Wetzstein sein Messer schleift, ein Kerl, der sich schnell den Rock anzieht, ein Zeitungsleser, ein Raucher, ein Schläfer, ein Kakadu, eine Katze, ein Elefant, ein Tiger, ein Kürassier, der sich den Handschuh anzieht, ein Mummenschanz, eine Statuengalerie, ein Harnisch, ein Husar, der aus dem Sattel springt, ein Manöver, ein Ballsouper, ein Gefecht oder ein Schlachtfeld, in alledem und in was nicht allem mehr, weiss er den krassen Ausdruck zu fassen. Sogar in dem Unanziehenden findet er einen erquicklichen Kern, aus dem scheinbar Dürren schafft er das Heroische herbei. Oder ist es nicht bewundernswert, wie Menzel aus dem hölzern klotzigen König Friedrich eine heldenhafte Figur gemacht hat, wie er dessen altväterliche Paladine als Typen von Lebenskraft wiederbelebte, — ist es nicht einzig, wie er eine ganze Rokoko-Zeit neugestaltete, die sogar einen muskelvollen Charakter hat. Mit dieser Fähigkeit das Leben einzublasen, kann er mit unerhörter Beharrlichkeit auf das streng Dokumentarische eingehen, und dennoch bei so vielem Durchwühlen die Frische eines Croquis behalten. Ein bezwungener Ungestüm hat seine Arbeit beherrscht, und selten hat eine Beobachtungsgabe mehr als die seinige das Schneidende des Sarkasmus an eine so unverdächtige Bonhommie geknüpft. Wenn man dennoch dem genialen Zeichner vorwerfen wollte, dass er bei dem scharfen Spüren nach dem Prägnanten, ebenso wie bei dem gütigen sich Vertiefen ins Unansehnliche, doch die Grösse der still vor sich hin atmenden Menschen und Dinge nicht gefühlt hat, so liefe man Gefahr — wie ich meine — ungefähr sich fünf Pfoten an ein Schaf zu wünschen; denn es wird doch gerecht sein, von dem Lustspieldichter keine tragische Kraft und von dem Geschichtschreiber nicht den Rhythmus der Lyrik zu verlangen.*

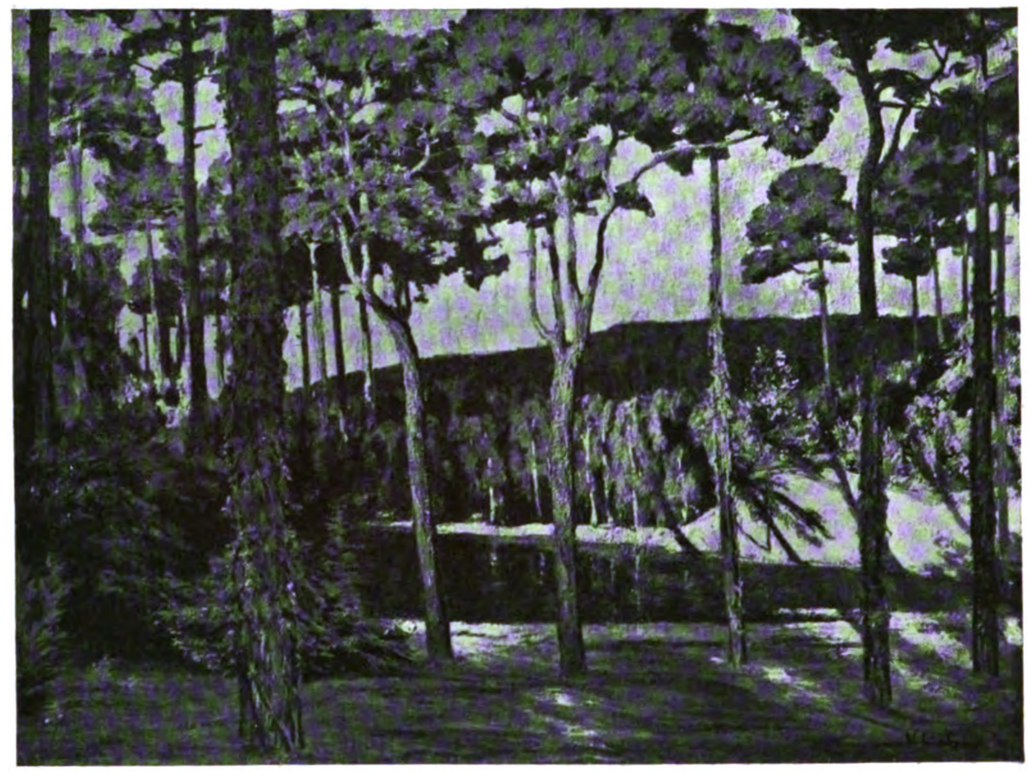
* Diese Zeilen sind einem Menzelaufsatz entnommen, der einen Teil eines Buches bildet, das unter dem Titel „Streifzüge eines holländischen Malers" von Jan Veth demnächst erscheinen wird.





ADOLF MENZEL, DAS THÉÂTRE DU GYMNASE

IM BESITZ DES HERRN A. ROTHERMUND, DRESDEN



WALTER LEISTIKOW GRUNEWALDLANDSCHAFT

WALTER LEISTIKOW

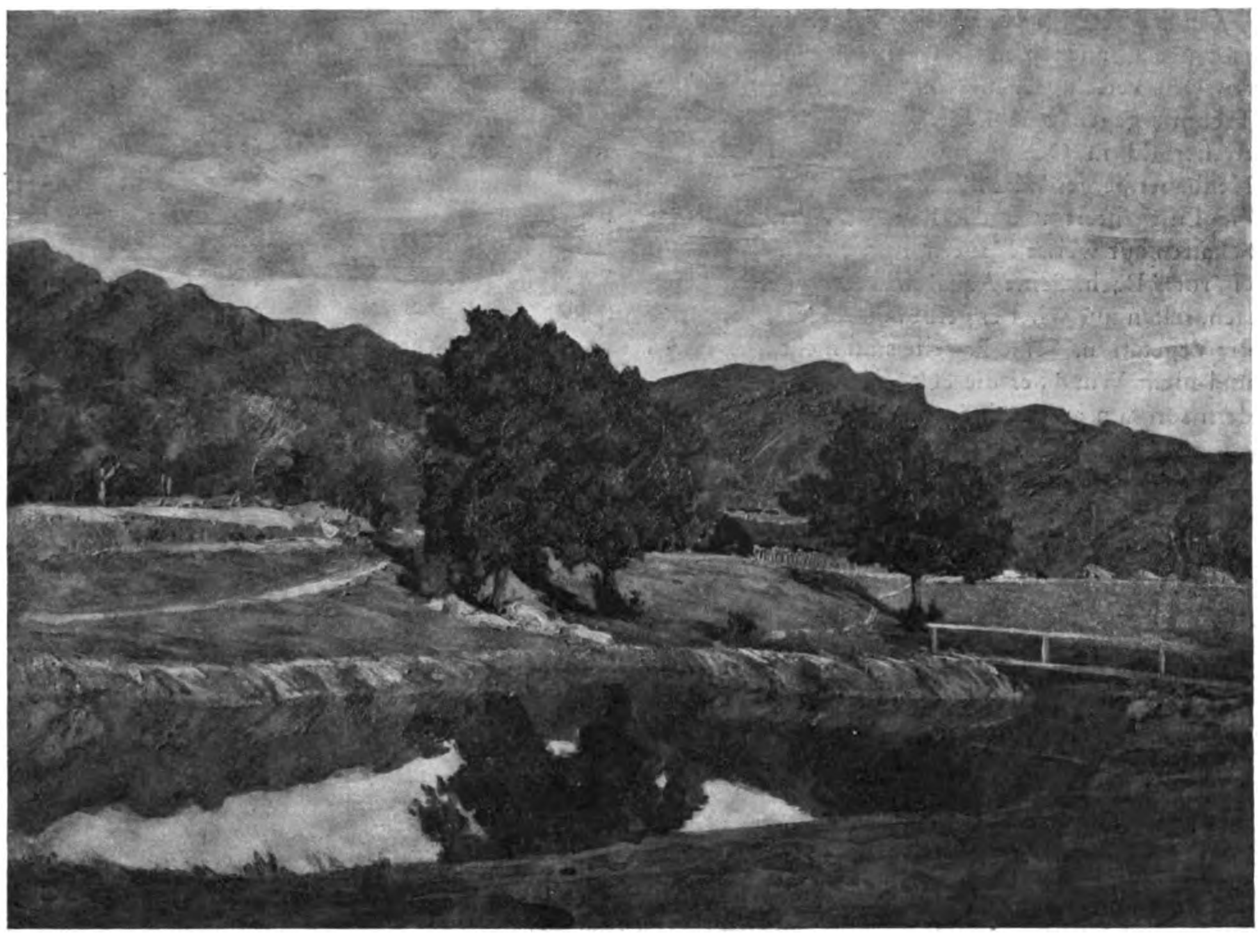
VON

OSCAR BIE



ON einem lebenden Künstler zu schreiben bringt zweierlei Verlegenheiten. Erstens bedarf es einer gewissen couciliant en Behandlung, um dem Schaffenden nicht Mut und Glauben zu nehmen, und zweitens ist das Charakterbild seiner Kunst oft noch nicht abgeschlossen genug, um es endgiltig rahmen zu können. Ich gestehe, dass ich im Falle Leistikow mich mehr in der zweiten Verlegenheit befinde als in der ersten. Er steht sicher und fest genug in der Gegenwart, um überflüssige Schmeicheleien nötig zu haben, aber er hat sich so verschiedenfach betätigt, dass er die Hoffnung nährt, noch nicht am Ende zu sein.

Um nur die Hauptcharaktere seiner Kunst zu erwähnen, so könnte man die Bilder in mindestens sechs Gruppen schichten. Zuerst kommen jene noch in Gudescher Bildhaftigkeit befangenen Scenen an stillen Wassern, mit interessanten Bäumen, Schilf, Häuschen, Pflöcken und dem ganzen niederdeutschen Fischer- und Seeapparat, wobei die Menschen selbst nicht fehlen, die sich entweder als Hirten, Fischer oder garnicht beschäftigen. In der nächsten Gruppe kehrt Leistikow schon den Menschen den Rücken, um sie nie wieder mit seiner Kunst zu verfolgen. Denn die Landschaft selbst wird lebendig, sie hat jenes tiefe Schweigen, das alle guten Landschaften haben und in dem der Mensch eine höchst störende Leblosigkeit bedeutete. Es giebt Menschen, die eine



WALTER LEISTIKOW, DER BACH

Art Staffage der Landschaft sind, aus Dimensionsgründen. Es giebt solche, die — zum Beispiel à dos auf einer Bank sitzend — Empfindungen erleichtern sollen. Es giebt erdgeborene Naturmenschen, wie bei Millet und Kalkreuth, die die „Landschaft" zur „Erde" erhöhen. Es giebt Menschen als Farbenflecke, aber nur in Scenen, die eben bloss aus Farbenrausch hingesetzt sind. Sonst stören sie. Leistikow befreit sich von ihnen, weil er das Gefühl hat, nicht zum Hymnus der Erde, nicht zur Musik der Farbengehänge, nicht zur Vedute berufen zu sein, sondern zu einer im Rhythmus der Natur atmenden, treuen, seelenvollen Landschaft, die sich durch sich selbst bewegt.

Und nun durcheilt er die Natur, von der zweiten Gruppe an: rauschende, geheimnisvolle dänische Wälder, das leicht bewegte Spiel der Häfen und Kanäle, die um die Spiegelungen der Maste ihre geraden Grenzen ziehen, das rollende Meer, das in der Luft des Abends gelbe und violette Ketten durcheinander wirft, um am Tage beim steifen Ost im naivsten Blau zu leuchten, die Dünen mit ihren gelbgrünen Kissen, die der Wind und die Flut durch Jahrhunderte geschüttelt hat, um sie täglich leicht und streichelnd umzubetten, und zuletzt das nahe Wunder des Grunewalds mit den Föhren, die jeden Abend darüber erröten, dass sie keine Pinien sind, und den kleinen krummen Seen, in denen sich einige mutige mädchenhafte Birken die Spiegelung des Himmels ansehn, um sofort in ferne Träume zu versinken.

Dazwischen spielen Intermezzi, die meist einen besonders ausgeprägten Charakter tragen, Reisen zwischen Domizilen. Drei sind bisher scharf herauszuheben. Zuerst die norwegische Gebirgsscenerie, die sich in ein stilisiertes Bild von Flächen und Rissen umsetzte. Dann die Winterlandschaft des Riesengebirges, die eine reich bewegte Verschiebung von weissgrauem Schnee, durchsichtigem Gehölz und Schluchtenkoulissen bot. Und soeben, von der

letzten Sommerreise, Gasteiner Gebirgsausschnitte, der bunte Teppich vielfarbiger Felder und Wälder, plötzlich in aufsteigender Perspektive umrahmt.

Den verschiedenen Stoffgebieten stelle ich die Technik gegenüber. Leistikow erzielt im grossen Atelierbild in Oel eine wachsende Wärme. Die Neubabelsberger Villa des letzten Sommers ist heiss, die Luft zittert und das Laub wirft transparente Schatten auf weisse Mauern, im Hintergrunde lacht ein rotes Dach. Seine Aquarelle bleiben am trockensten, selten nur wirft er gelbe Sonne freihändig über die Vegetation. Seine Pastelle sind nicht Impression und nicht Wut über die Schönheit der Natur, sondern sorgsam ausgeführte, wohl überdachte kleine Föhrenbraun und -grün, dahinter Wasser mit Segel und Waldrücken, also der Extrakt unserer Landschaft. Seine Radierungen entwickelten sich üppiger: von ängstlichen Anfängen ist er jetzt bei furiosen und vollblütigen Blättern angelangt, wilde geworfene Bäume, Segel vor dem Wald. Zeitweise, früher mehr als jetzt, widmet sich Leistikow den dekorativen Künsten. Exlibris, Möbel, Teppiche, Tapeten, Vorhänge, Stoffe sind die Zeugen. Es sind stilisierte Bekenntnisse seiner Naturliebe. Hier finden sich Schiffsschnäbel, Wellenlinien und fliegende Reiher in einen strengen Geschmack gebracht, von nordischer Webestimmung. Die Reiher tauchten zuerst auf einem realistisch begonnenen Pastell auf,



WALTER LEISTIKOW, KÄHNE

Bilder. Der blaue Himmel setzt sich scharf über den Dünen ab, der weisse Schaum ist in strahlender Helligkeit gerafft, präzise erheben sich auf dem besten der Pastelle einzelne Föhren hinter gelblichstoppligem Boden über blauviolette Unterschatten gegen den Himmel, ohne bei diesem kühnen Experiment ihre Farbe zu verlieren. Die Zeichnung in Stift und Kohle ist bei Leistikow vollkommen ruhig, ein Blick des Auges, der das Wesentliche erfasst und umreisst. Seine Lithographien haben sich nicht bemerkenswert hervorgetan. Für den grossen Steinzeichnerverein sollte er die Marienburg lithographieren, reiste hin, skizzierte, aber scheiterte glücklicherweise an der Peinlichkeit der Architektur. Seinen Sittenfeldschen Kalender kennt man: das heut halb verwischt in der Lade liegt. Das Pastell wurde nicht vollendet, weil die Vögel eine dekorative Seite so stark anklingen liessen, dass der Künstler nicht mehr real fühlen konnte. Diese drei gestreckten Leiber, Hälse, Flügel in ihrem Parallelismus entschieden seine ornamentalen Neigungen. Sie beschäftigten ihn viel, sie stilisierten ihn um, sie beruhigten sich erst, als er sie, vermittelt durch ein ornamentales Gemälde, auf einem wirksamen, in Christiania gewebten Vorhang, vor einem Herbstwald fliegend, in den letzten dekorativen Ausdruck brachte. Seit dieser Zeit dachte er innerlich viel über das Verhältnis des Stilisierens zum Naturalismus nach. Er fand, dass er in seinen stilisiertesten Zeiten, als er die Schatten der Baumwipfel zu Ballen

WALTER LEISTIKOW, DER HAFEN

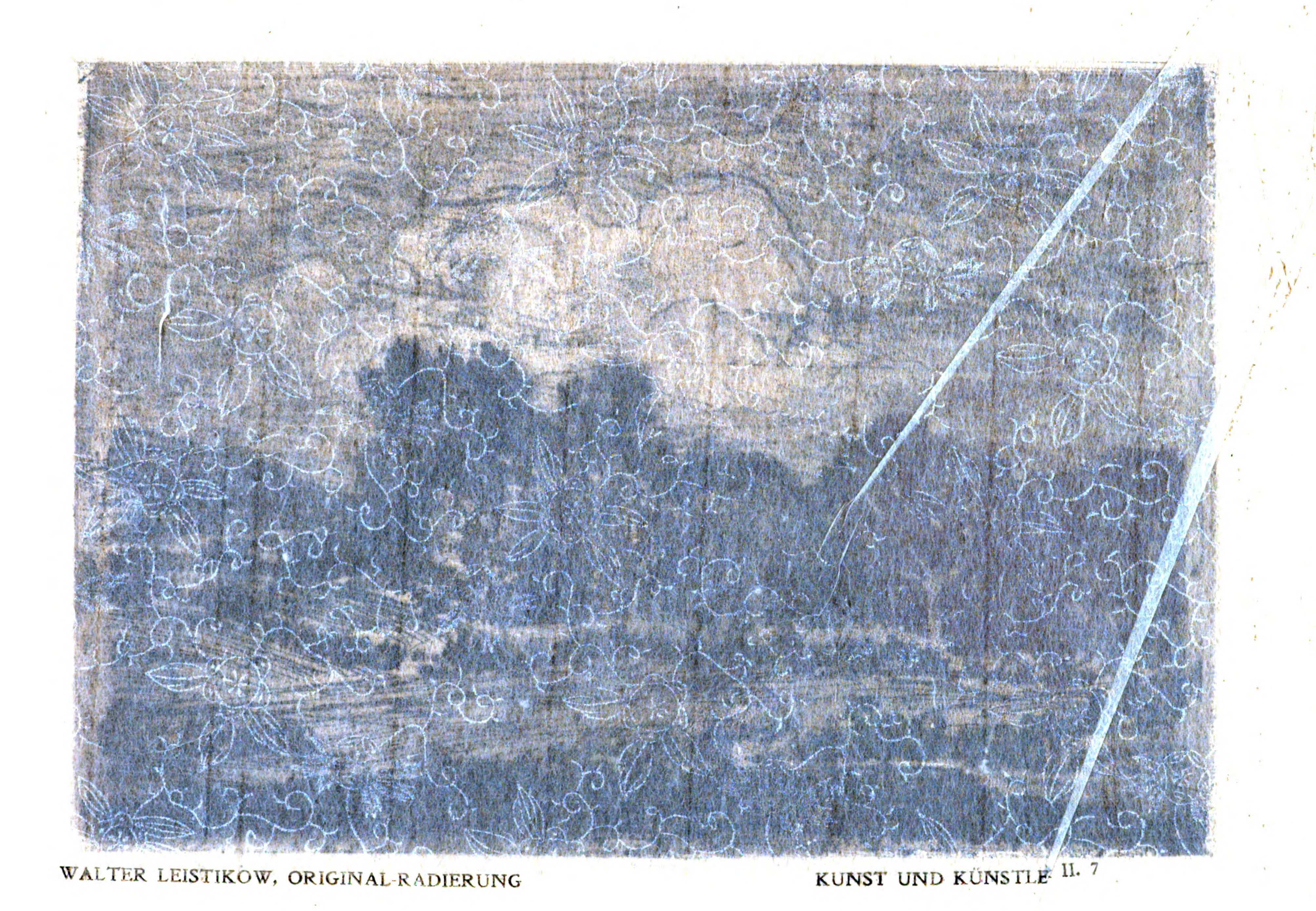
und die Lichter zu gestickten Rändern formte, doch der Wirklichkeit der Natur nicht fremd war und dass er auch in seinen realistischesten Stunden doch niemals der Geschliffenheit des Stils und der Immanenz der Dekoration untreu wurde. In Wien liebte man Leistikow sehr, als er den Wald zu einem Fleckenteppich und die Villa zu einer Perle im grünen Föhrengehänge umstilisierte. Man ahnte, dass er etwas vom Wiener „Stil" in sich habe. Dann war man sehr unzufrieden, als er sich wieder an die Brüste warf und die Natur um Milch bat. In demselben Augenblick, als man bei uns in der Sphäre an, setzen wir Ton an Ton unverrückbar dem Modell der Natur nachstrebend, sie einsaugend, sie küssend, sie anbetend, Opfer der Wirklichkeit? Oder legen wir die Kunst auf die spitze Seite, fern von den banalen Stunden der sinnlichen Wahrnehmung, zierlich und minutiös ihre Wunder umformend zu unserer Umgebung, zu Teppichen, die Grundlagen von Stimmungen werden, Paneelen, die uns Sicherheit geben, Tapeten, die uns Hintergründe schaffen, Kronen, die die Musik des Lichts in Gestalt bringen, Vasen, die geronnene Lyrik sind? Die Temperamente scheiden und entscheiden sich: poetische Maler, die



WALTER LEISTIKOW, GRUNEWALDLANDSCHAFT

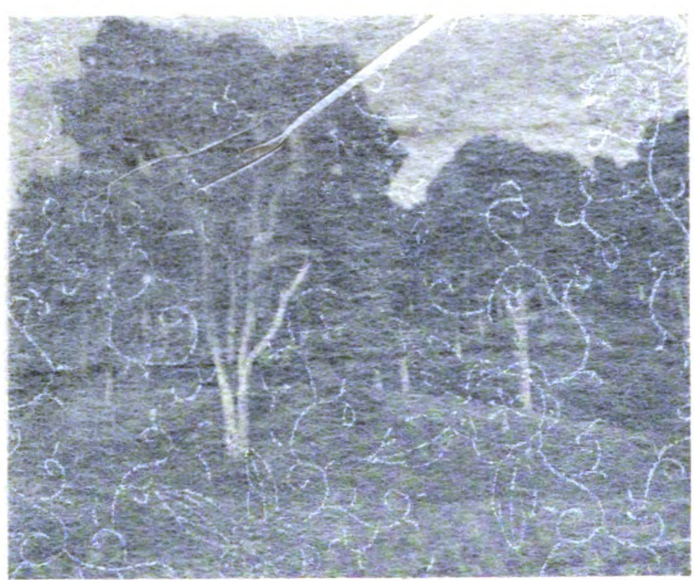
der Kraft und Ungebrochenheit, ihm zu der strengen und von Neuem formreinen Naturstudie, zum erneuten Realismus Glück wünschte, verlor er in der Stadt der gebrochenen Gefühle an Stil.

Dies aber ist die Grundfrage, die sich um seine Persönlichkeit dreht: fast wie ein Kampf der beiden grossen künstlerischen Strömungen der Zeit, den er auszufechten scheint. Nur ficht er ihn friedlich aus, mit der ganzen leisen und dankbaren Gelassenheit, die sein Wesen ist, mit schlichter Bescheidenheit, Selbstkenntnis und enormem Fleiss. So wie er zahllose Stoffgebiete, verschiedentliche Intermezzi, mancherlei Techniken innerhalb der einen grossen Landschaftskunst ruhig nebeneinander gesetzt hat, so lässt er auch Dekoration und Realismus, Stil und Wahrheit dankbar einander durchdringen, als ob diese nicht vor seinen Augen sich bitter um eine Hegemonie stritten, die das Glück des modernen Künstlers bedeuten will. Fassen wir den Pinsel breit für Dekoration gar kein Organ haben, Naturalisten, die nur alte Möbel lieben, Dekorateure, die den Wirklichkeits-Fanatismus hassen müssen, hundert Skalen und Uebergänge, je nach dem grossen Gesetz geordnet, dass Naturen, die die Ordnung der Welt in sich haben, sie draussen nicht brauchen, und umgekehrt. Von der Düne bis zum Stuhl, von dem Wald bis zur Seidenweste, vom See bis zum Teppich liegen diese grossen aufregenden Gegensätze in Leistikows Kunst unaufgeregt nebeneinander, windstill wie die meisten seiner Landschaften. Sie vertilgen sich nicht, sie sind verträglich, ja man könnte sagen eine Einheit geworden, wenn seine Kunst nicht mehr auf das Angenehme und Geschmackvolle, als auf das Erhabene im Sinne der alten Aesthetik ausginge. So kann man an seinen Bildern in abgeklärtester Form lernen, wie in jeder Landschaft ein Stück Dekoration und in jeder Dekoration ein Stück Natur ruht, von der leichten Welle der Schaffens-



WALTER LEISTIKOW, ORIGINAL-RADIERUNG

und die Fläch[illegible] zu gestickten Rändern formte, d[illegible] der Wirklichkeit der Natur nicht fremd [illegible] und dass er auch in seinen realistischest[illegible] [illegible]unden doch niemals der Geschliffenheit [illegible] Stils und der Immanenz der Dekoration [illegible] wurde. In Wien liebte man Leistikow sehr, als er den Wald zu einem [illegible] und die Villa zu einer Perle im [illegible] Föhrengehänge umstilisierte. Man ahnte, dass er etwas vom Wiener „Stil“ in sich habe. Dann war man sehr unzufrieden, als er sich wieder an die Brüste warf und die Natur um Milch bat. In demselben Augenblick, als man bei uns in der Schä[illegible] [illegible], setzen wir Ton an Ton unverrückbar dem Modell der Natur nachstrebend, sie einsaugend, sie küssend, sie anbetend, Opfer der Wirklichkeit? Oder legen wir die Kunst auf die spitze Seite, fern von den [illegible] der sinnlichen Wahrnehmung, zierlich und [illegible] Wunder umformend zu unserer Umgebung, zu Teppichen, die Grundlagen von Stimmungen werden, [illegible]eelen, die uns Sicherheit geben, [illegible] uns Hintergründe schaffen, [illegible] des Lichts in Gestalt bringen, Vasen, [illegible] Lyrik sind? Die Temperamente [illegible] sich; poetische Maler, die

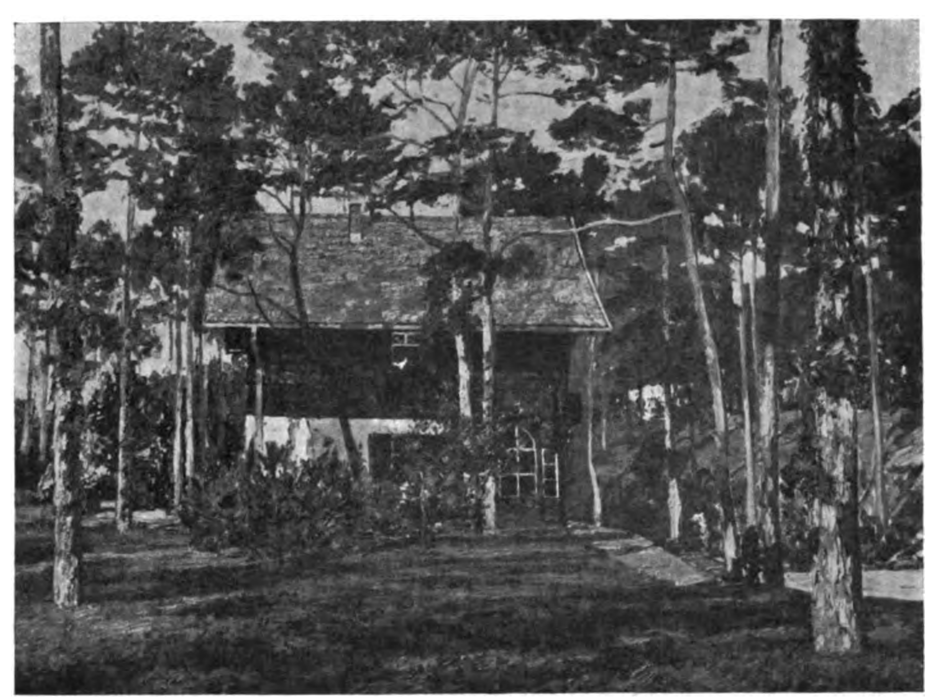


WALTER LEISTIKOW, GRUNEWALDLANDSCHAFT

[illegible] und Ungebrochenheit, ihm zu der strengen und von Neuem formreinen Naturstudie, zum erneuten Realismus Glück wünschte, verlor er in der Stadt der gebrochenen Gefühle an Stil.

Dies aber ist die Grundfrage, die sich um seine Persönlichkeit dreht: fast wie ein Kampf der beiden grossen künstlerischen Strömungen der Zeit, den er auszufechten scheint. Nur ficht er ihn friedlich aus, mit der ganzen leisen und dankbaren Gelassenheit, die sein Wesen ist, mit schlichter Bescheidenheit, Selbstkenntnis und enormem Fleiss. So wie er zahllose Stoffgebiete, verschiedentliche Intermezzi, mancherlei Techniken innerhalb der einen grossen Landschaftskunst ruhig nebeneinander gesetzt hat, so lässt er auch Dekoration und Realismus, Stil und Wahrheit dankbar einander durchdringen, als ob diese nicht vor seinen Augen sich bitter um eine Hegemonie stritten, die das Glück des modernen Künstlers bedeuten will. Fassen wir den Pinsel breit für Dekoration gar kein Organ haben, Naturalisten, die nur alte Möbel lieben, Dekorateure, die den Wirklichkeits-Fanatismus hassen müssen, hundert Skalen und Uebergänge, je nach dem grossen Gesetz geordnet, dass Naturen, die die Ordnung der Welt in sich haben, sie draussen nicht brauchen, und umgekehrt. Von der Düne bis zum Stuhl, von dem Wald bis zur Seidenweste, vom See bis zum Teppich liegen diese grossen aufregenden Gegensätze in Leistikows Kunst unaufgeregt nebeneinander, windstill wie die meisten seiner Landschaften. Sie vertilgen sich nicht, sie sind verträglich, ja man könnte sagen eine Einheit geworden, wenn seine Kunst nicht mehr auf das Angenehme und Geschmackvolle, als auf das Erhabene im Sinne der alten Aesthetik ausginge. So kann man an seinen Bildern in abgeklärtester Form lernen, wie in jeder Landschaft ein Stück Dekoration und in jeder Dekoration ein Stück Natur ruht, von der leichten Welle der Schaffens-





WALTER LEISTIKOW, DAS WALDHAUS

laune einmal mehr nach dieser, ein ander Mal nach jener Seite entwickelt.

Farbe und Form, beide können in dieser latenten Dekoration reden. Unser Auge sieht aus der Natur die Gleichwertigkeit abgestimmter Töne heraus und findet die farbliche Pointe in der Ausbildung koloristischer Rhythmen, die um so absichtlicher hervorgehoben werden, als sie eine Erfüllung innerer dekorativer Wünsche sind. In jeder geschmackvollen Landschaft, in jeder Kunst vor der Natur geht dieser Prozess von statten. Das helle Haus hinter Bäumen, bei den Niederländern noch bunt, wird erst vor etwa 100 Jahren als Problem verstanden. Das klassische Beispiel seiner harmonischen Abstimmung wurde dann die Manet-Villa in Rueil. Liebermanns Hamburger Landhaus in Pastell, seine neue Hilversumer Fassade gehören als köstliche Proben in dieselbe Reihe. Leistikow, vor das gleiche Problem gestellt, reagiert dekorativer. Das Ton in Ton genügt nicht, es ist zu objektiv. Er zieht das Haus als Pointe vor und gradiert die Landschaft danach. An dem weissen dänischen Haus zwischen Ballen von Bäumen hat er wie an einem Experiment gearbeitet. In dem nicht minder berühmten Bild der weissen, abendlich vorschimmernden Grunewaldvilla hat er dieselben Rhythmen einer anderen Melodie zu Grunde gelegt, so scharf auf Dekoration, dass er den Himmel als einen unnatürlichen oder vielmehr unkünstlerischen glatten grauvioletten Ton hinsetzte. Und noch zuletzt bei der famosen kleinen weissen schwedischen Kirche, die mit heiterem Trotze im Felsgeruder liegt, ist er diesem Thema treu geblieben. Er hat besonderes Glück mit Farbenspielen in solchem Lichte. Im Schatten habe ich oft tote, ja sogar conventionelle Töne auf Wegen und Rasen beobachtet. Aber das Licht auf Baumstämmen, nicht bloss in der wirksamen Krone, auch am Schafte, begeistert ihn zeitweise zu rötlichen Farbenfaserphantasien, die sich sprühend aus blauen Schatten ablösen und dekorative Werte besitzen, wie sie nur der subjektivste Impressionismus kennt.

Stärker aber ist seine heimliche Ornamentik der Formen. Wie er von Anfang an das zierliche plaudernde Astwerk der Laubbäume und die strenge konstruktive Liniensprache der kreuzweisen Masten und Taue, die die Spiegelung des Wassers bestätigt, mit Liebe verfolgte, so erzog er sich ein immer verlässlicheres Auge für die Eigenarten des Wuchses von Stämmen, Laub- und Waldgruppen. Er hat das formale Wesen unser verachteten Föhre erkannt, die das Gesetz ihres Gesamtbaues, den lange vorbereitenden Schaft mit der reichen Krone, in jedem scharf absetzenden Ast mit dem dicken Nadelbüschel wiederholt. Kiefern setzen dazwischen das drangvolle barocke Gewinde und Geschlinge ihrer fetten Kronen. Die Stämme ordnen sich im Walde, die nordische

Parade der Gardetruppen im Wildgatterbezirk, die von der schwächeren und kümmerlicheren Linientruppe nach aussen vermittelt wird. Nach dem Wasser zu alte stramme Burschen, die einen Schuss Sonne vertragen können. Von Zeit zu Zeit schräg wachsende Schäfte, die römische Fünfen bilden zwischen den römischen Einsen, Zweien, Dreien. Selbst im Schatten des Vordergrundes auf dem Vorfrühlingsbild von 1900 (es ist schwer, solche hinterweisende Baumschatten ganz immateriell zu malen) wahren sie ihren Stil. Die Kronen werden in der Perspektive zu einem wunderbaren Gehänge, das zwischen den Längsstreifen der Schäfte locker und leicht hinabzuschweben scheint, eine der grössten Illusionen, die wir Nachts in unseren Wäldern haben. Der Grunewaldkünstler behandelt sie mit der ganzen Delikatesse eines Textilgenies. Er webt zur angenehmen Abwechslung die schönen Licht- und Schattenflächen der Kastanien, fletschige Weidenstämme, biegsame Birken und er verbindet ihre Massen zu Silhouetten, die dem Bilde den formalen Charakter geben. Die Ecken der Wälder am Horizont, die sanften Rücken gegen das Wasser, die Zacken ihrer Wipfelreihen, scharf bei Nadeln, gewellter bei Laub, die Streifen, die sie durch Felder ziehen, links hinauf, rechts herunter, jenes innere Zickzackmotiv der Komposition, das in dekorativer Ueberlegung die parallele Natur zur kontrastreichen umformt, um sie atmen, sich bewegen, sich betasten zu lassen — das ist die Arabeske der Landschaft, die zu ihrer Seele wird, weil sie das Produkt unserer Seele ist. Ein Waldrücken fünf Schritte rechts aufgehend, dann nach diesem Auftakt in leichten Wellen rechts herunter bis in die Ferne, die das Einzelne zur Masse zusammenfasst. Davor vier Wellenberge von Erde, bewegte pulsierende Fläche in unmerklichen Kontrasten, als begrenzte Felder, von einzelnen Baumgruppen geschieden, die als Vortrab des Waldes funktionieren. Der Wald oben in Sonne gebadet, und mitten zwischen den Feldern das Licht eines spiegelnden kleinen Sees, der eigentümlich bloss und nackt in diesen Kontrasten liegt. Man erinnert sich dieses Bildes auf der Secessionsausstellung 1900; es war klein, aber scharf geschnitten wie ein Fenster aus gegebenen Tiffanystücken.



WALTER LEISTIKOW, AN DER HAVEL

EUGÈNE CARRIÈRE

VON

DORA HITZ



EUGÈNE CARRIÈRE, FRAUENKOPF, RADIERUNG.

Lieber Herr H.

Ihr Vorhaben, in „Kunst und Künstler" auch von Malern Berichte über bildende Kunst zu bringen, wurde von Vielen, und ich glaube mit Recht, mit Freude begrüsst. Fehlt den Künstlern manchmal die objektive Kühle der Beurteilung, so werden dieselben doch Manches, das ihre besondere Sympathie, ihre besondere Bewunderung weckt, vielleicht stärker empfinden und wärmer vertreten als ein Kunstgelehrter.

Aus diesem „Vielleicht" versprach ich Ihnen über Eugène Carrière für „Kunst und Künstler" zu schreiben, sobald ich wieder einmal in Paris gewesen wäre. — Nun war ich dort und auch des Oefteren bei Carrière, doch über Eugène Carrière *schreiben* kann ich nicht. Ich kann nur von ihm erzählen! Ueber Eugène Carrière zu schreiben, das ist, ihn als Künstler in seiner ganzen Bedeutung zu würdigen, dazu gehört eine Kraft wie Justi, der neben seinem Wissen zugleich auch das Verständnis besitzt für das eigentliche Wesen der Malerei, der das Wesentliche der Malerei erfasst hat mit einem feinen und seltenen Instinkt wie sein Velazquez bezeugt.

Ich selbst habe nur meine ganz persönlichen Gefühle und Empfindungen den Werken Eugène Carrières gegenüber.

✻

L'homme supérieur est celui qui a reconnu le néant et la nullité de toutes choses et de toute la vie et qui néanmoins remplit sa tâche à la place où il a été mis avec conscience et avec toutes ses forces.

Der Eindruck, den ich in Paris im Atelier von Eugène Carrière vor und von seinen Werken hatte, nachdem ich beinahe vier Jahre nichts mehr von ihm gesehen, war ein unerwartet tiefer. Obwohl ich seine Kunst seit Jahren bewundre, war ich von ihr noch nie so ergriffen worden. Ergriffen von der fabelhaften inneren Kraft, die diesen mit so grosser Kunst geschaffenen Werken innewohnt. Deshalb habe ich wie noch nie empfunden, wie leer und unfähig Worte sind, wenn man den Wert eines Kunstwerks,

dessen Ausdrucksweise nicht das Wort ist, Anderen durch das Wort verständlich machen will.

Eugène Carrière, der schwer leidend war, ist wiederhergestellt; aber ob für lange ist eine bange Frage, wie mir Frau Carrière angstvoll mitteilte. Seiner Malerei merkt man das Kranksein nicht an.

Da war ein Porträt, Mann, Frau und Kind, Kniestück, ein Wunderwerk an Konzentrierung des Ausdrucks und der Lichtführung. Da Carrière mich frug, ob es mir gefiele, und ich ihm meine Bewunderung für seine immer mehr sich knapp ausdrückende Kunst sagte, meinte er: „es ist ein ewiges Beginnen, ein fortwährendes Suchen auf dem Wege nach ein und demselben Ziele.“

„Vers le même but“.

Wir Deutschen würden sagen, nach ein und demselben Ideale.

In der That ist das eine Wahrheit, die mir in Paris öfter aufgefallen ist im Gegensatz zu Deutschland. In Paris sucht ein Künstler wie Carrière in immer erneuter Anstrengung seine Art und Weise zur Entfaltung zu bringen, um zum knappsten Ausdruck seines Könnens und Wollens zu kommen. Er macht dabei, wie Carrière, fast immer dasselbe Sujet und das Neue liegt allein in der Vertiefung seiner Kunst.

Bei uns wird dagegen von ein und demselben Individuum immerwährend Abwechslung verlangt, ja es heisst oft von einem Künstler, nun kennen wir diese seine Flachlandschaften, oder seine halbwüchsigen Mädchengestalten haben wir nun gehabt — anstatt dem Künstler Ruhe zu lassen, sein Werk und sich selbst auszuleben.

Der Besuch am Freitag, dem Empfangstage Carrières in seinem Atelier, ist in seiner Art charakteristisch auch für den Künstler. Wie seine Bilder immer seine Familie darstellen mit Ausnahme der Porträts, die er im Auftrage malt, so ist auch das Atelier meist angefüllt mit Familie und alle freuen sich mit einer naiven Freude an den Werken, die herumstehen. Diese Innigkeit und Einfachheit seines Familienlebens ist bezeichnend für den ganzen Menschen, den Künstler mit einbegriffen. Im Gespräch sagte Carrière einmal, bezugnehmend auf die Werke von Benjamin Constant, die immer flacher und oberflächlicher wurden und dessen mondänes Leben ihn zu einer Vertiefung seiner Arbeit nicht kommen liess: „wie kann man so thöricht sein, wenn man Frau und Kinder hat, seine Zeit und einen Teil seiner Kraft einem Kreis von Leuten zu geben, denen man innerlich völlig fremd ist.“ Es ist ein Familienleben im besten Sinne des Wortes, das Carrière führt. Jeder trägt, nach seiner Kraft, einen Teil bei zur harmonischen Gestaltung des Ganzen. Und wie hat Frau Carrière mitgeholfen, mitgebaut!

Man könnte bei ihr und nach ihrem Beispiele bei manchen Künstlerfrauen von den „Frauen in der Kunst“ sprechen. Von den Frauen, deren selbstloser Liebe die Welt die Existenz so mancher Kunstwerke, die sie bewundert, zu danken hat. Es braucht gar nicht mal der Fall zu liegen wie bei Frau Carrière, die dem auf das denkbar einfachste geführten Haushalt ohne jeden Anspruch für sich selbst vorstand, der Kunst des Mannes die Sorgen und Mühen ferne haltend. Denn schwere Zeiten haben Beide im Beginn der Ehe zusammen tapfer und ohne Klage bestanden, nur der Freude ihrer Kinder und der Arbeit lebend. — Babys gab es immer.

Carrière ist, zeichnend und malend, im gemeinsamen Wohnzimmer, am Wochenbett seiner Frau, am Esstisch, überall zu finden, wo sein Auge momentan gefesselt wird, und so kam es, dass Carrière und seine Kunst auf's Engste mit seiner Familie verbunden ist. Carrière und ein Modell ist undenkbar.

Die Innerlichkeit, die seelische Vertiefung seiner Werke in seinen Bildern beruht auf steter liebevoller und eindringender Beobachtung wie es Fremden gegenüber gar nicht möglich ist. Es ist dadurch in seinen Bildern etwas, das den Laien beinahe Recht zu geben scheint, wenn sie mit ihren Forderungen an ein Kunstwerk herantreten. Nur, was sie nicht sehen, ist, dass diese Innerlichkeit, dieses mysteriöse au delà, nur so gewaltig auf den Beschauer wirken kann, weil alle künstlerischen Forderungen von Raumverteilung in schwarz und weiss in eminentester Weise erfüllt sind. Dazu kommt Carrières Genie der Lichtführung, wodurch das Auge des Beschauers geleitet wird. Willenlos und unbewusst folgt es dem Rhythmus des Kunstwerkes. Der Beschauer ist das Instrument geworden, dessen Saiten erklingen, wo der Künstler will. Erklingen müssen.

Bei dem oben angeführten Familienporträt setzt das Licht leise bei dem Kopf der Mutter ein, geht schmeichelnd am Arm der Frau entlang bis da, wo die beiden Hände, die stützende der Mutter und die dicke kleine Faust des Kindes, sich zusammen fügen. Hier wird uns ein Halt zugerufen durch ein stärkeres Aufschlagen von Hell und Dunkel, das dann

seinen Höhepunkt in dem lachenden Kinderkopf erreicht. Wir verweilen dadurch auf denselben, um dann weiter gelockt zu werden durch ein Spiel von Schatten und Licht, hinüber zu dem Vater und dessen Hand, auf die sein nur matt beleuchteter Kopf sich stützt.

Das Ausklingen des Lichtes, das von dieser Hand aus den Schatten die Herrschaft überlässt, um nun in dem dunklen Hintergrund unterzutauchen, ist unbeschreiblich schön. Wir fühlen, dass diese Hand das Ganze hält.

Ueberhaupt sind die Hände auf den Bildern Carrières die eminentesten Porträts und Seelenstudien.

Es ist als ob er in diesen Gebilden, die nicht lügen und sich nicht verstellen können, denen man keine Maske aufzwingen kann wie dem Gesicht, den Schlüssel der Seele erblickte. So hat er in der That eine Zeitlang nie ein Porträt ohne Hand gemalt. Carrière hat mir und L. v. Hofmann eine ganze Serie von kleinen Leinwänden gezeigt und auf allen ist mit Meisterhand eine Scene aus dem Leben seines jüngsten Kindes notiert. Ich sage notiert, obgleich es für mich fertige Kunstwerke sind.

Es sind immer dieselben Personen, und den Mittelpunkt, den künstlerischen und seelischen, bildet immer das kleine Wesen auf dem Schoss der Mutter, umgeben von den Geschwistern. Jede dieser kleinen Leinwände stellt eine banale Situation dar, die zum Kunstwerk erhoben wird durch die Schönheit der Raumeinteilung, der Beleuchtung, der Bewegung und des Ausdrucks, und deshalb sind diese kleinen Leinwände grosse Kunstwerke, die Frucht eines eminenten Könnens, das immer von einer inneren Ergriffenheit geleitet wird.

Die Kunstwerke Eugène Carrières erscheinen so einfach in ihren Ausdrucksmitteln, so selbstverständlich in ihrer Lichtführung und sie üben dadurch jene wohlthuende Wirkung aus, dass man von ihnen geht mit dem sicheren Gefühl, dass das Leben doch schön und liebreich sei, sobald man das eigentliche Leben lebt, entkleidet von all dem Vielen, viel zu Vielen, das das Leben beschwert und erschwert und behindert.

Man geht mit dem festen Vorsatz, sein eigenes Leben zu vereinfachen und dem eigenen Leben dadurch mehr zu gewinnen, dasselbe unendlich dadurch zu bereichern. Ich könnte einen schlagenden Beweis des Gegensatzes nennen, nämlich Beardsley. Hat man sich mit ihm auch nur eine kleine Weile beschäftigt, entdeckt man sich plötzlich ein Heer von Wünschen, deren Erfüllung ganz gewiss keine Zufriedenheit bringt. Doch momentan ist es nicht Mode einfach zu sein. Man sucht kompliziert und undefinierbar zu erscheinen, vergessend, dass jene Höhe der Einfachheit wie sie in der Nacht und dem Tag Michel Angelos ruht, der grösste Höhepunkt der Kunst ist und ich glaube auch immer sein wird.

Aber Leben und Kunst, sind es denn so verschiedene Dinge? Wenigstens bei Menschen, die bewusst leben, die ihr Leben so zu gestalten trachten, wie ein Künstler sein Werk?

Energisches Wollen, zähe Arbeit trotz allem Genie, in unablässigem Ringen um diese letzte höchste Einfachheit zu erreichen, das ist das ganze Leben Carrières.

Bei dem unerhörten innerlichen Leben, das Carrières Werken, seinen Mutter- und Kindbildern wie seinen Porträts innewohnt, bin ich versucht sein Elsässertum nicht ohne Grund anzuführen. Ich weiss nicht ob Carrière deutsches Blut in sich hat, aber diese Gefühlstiefe, die er besitzt, möchte man gerne als deutsches Eigentum reklamieren, obwohl, da Frankreich einen Millet besitzt, wir eigentlich nicht mit Recht in alle Ewigkeit Anspruch erheben können auf alles in der bildenden Kunst, das durch eine tiefere Empfindung sich auszeichnet. Jedenfalls ist das grandios Formale seiner Werke leider wohl mehr den Franzosen zu verdanken. Diese Vereinigung, die in solcher formalen Schönheit und seelischen Vertiefung wohl noch nie dagewesen ist, bildet die künstlerische That Eugène Carrières.

Dass er keine Farbe malt — ich meine, gelb, rot, blau, grün — sondern seine feine Koloristik nur zwischen braunen und grauen Tönen hält und mit diesen primitiven Mitteln eine Welt von Tönen giebt, nur der Valeurs und des Kalt und Warm sich bedienend, weiss jeder, der Carrière, das ist seine Kunst, kennt. Trotz diesen einfachen Mitteln haben seine Gestalten eine Grösse der plastischen Wirkung die der Formengebung Rodins verwandt ist. Und noch ein andres Merkmal von geistiger Verwandtschaft fällt dem Besucher der Ateliers von Rodin und Carrière auf. Das ist eine Leidenschaftlichkeit, un souffle de passion, die sowohl aus den Werken Rodins wie aus den Bildern Carrières sich loslöst und den Beschauer umfängt. Eine Leidenschaftlichkeit, die durch die Erkenntnis der Endlichkeit aller Dinge bei Carrière einen feinen Zug der Wehmut trägt, während sie bei Rodin von einem trotzigen sich Auflehnen gegen unabänderliche Gesetze begleitet wird.

Diesen Zug einer ganz leisen Wehmut findet man selbst in den Porträts, die Eugène Carrière geschaffen. Dennoch lösen diese Porträts den Konflikt, der meist zwischen Besteller und Künstler besteht. Sie sind ähnlich und haben doch jene Grösse der Auffassung, die den betreffenden Menschen über sich hinaus zum Kunstwerk erhebt.

Ich sah ein Porträt von Auguste Rodin. Nur den Kopf und es war mir im Moment, als ob es mir diesem Porträt gegenüber viel leichter gelänge eine Definition dieses schwierigen Problems, das Rodin heisst, zu finden als in Gesellschaft von Rodin selbst oder seinen Werken.

Liebermann hat einmal zu Gerhart Hauptmann gesagt: „wissen Sie, ich habe Sie ähnlicher gemalt als Sie selbst sind." Hier ist, so paradox es klingt, eine grosse Wahrheit. Trotzdem dass Gerhart Hauptmann einer der markantesten und seltsamsten Charakterköpfe ist, die sich im Laufe der Jahre wenig ändern, ist mir heute noch in meiner Erinnerung jenes Porträt Liebermanns das liebste Bild Gerhart Hauptmanns, — ähnlicher, als er sich selbst geblieben.

Jenes Bild Gerhart Hauptmanns war auch ganz einfach — ebenfalls in grauen Tönen ohne viel Aufwand von „schönen Farben" gemalt und übte diese grosse nachhaltige Wirkung aus und nicht allein auf mich.

Ob allzuviel der schönen Farben, da wo es auf eine packende geistige Wirkung ankommt, uns in unserem Empfinden stört, will ich nicht erwägen, sondern konstatieren. Die Frühitaliener haben ein liebliches Klingen von Tönen in ihren lieblichen Madonnenbildern, die leidenschaftlich, ängstlich intim beschützende Umarmung der Mutter in den Bildern Carrières würde durch eine lautere Farbengebung nicht unterstützt.

Darum ist es wohl sein Genius gewesen, der Carrière, unbewusst im Anfang, zu diesem Verzicht auf all die lauten Farben zwang. Darüber haben sich Viele zuerst aufgeregt, aber es war nur, so lange sie die unausbleiblich tiefe Wirkung, die jedes Werk Carrières bei ruhigem Betrachten auf jeden der Kunstwerke anzusehen den Willen und die Zeit hat — ausübt, an sich nicht erfahren hatten. Denn die Hast unserer Lebensweise, die die meisten Menschen bei allem, so auch beim Betrachten von Kunstwerken, nur flüchtig verweilen lässt, ist ja die Ursache aller Oberflächlichkeit.

Die Weilenden, die die Zeit haben, werden nichts vermissen, sondern sich von den Werken trennen um reicher und freier in ihre Welt zurückzukehren. Und dieses ist, glaube ich, doch das Schönste und Beste, das uns ein Kunstwerk geben kann.

Und Eugène Carrière, jetzt weit berühmt, hat ruhig gewartet in steter Arbeit, bis nach und nach der Kreis seiner Bewundrer, seiner Verehrer, seiner Gläubigen sich erweitert hat, bis er nach und nach seine Welt, die Welt erobert hat. Unbeirrt ging er seinen Weg, ob man ihn verlachte oder wie man jetzt thut, ihn bewundert. Unbeirrt im Vertrauen auf seine Kraft, in unablässigem Ringen um die Gestaltung seines Werkes, so schaffend, weil er so schaffen musste. Dem Augenblick gehorchend in seinen Zeichnungen und Skizzen, das Werk jedoch ein reifes durchdachtes Kunstwerk, in dem der nicht Wissende den langen Weg, dessen es bedurfte um zu dieser schlichten Form des Ausdrucks zu kommen, nicht sieht, das aber in höchster Meisterschaft mit Wenigem Unendliches, Ewiges giebt.

Ein Suchender, der, zum Ziele gelangte. Unter den vielen Berufenen ein Erwählter. Das ist Eugène Carrière.



SALZFASS, MEISSEN. SAMMLUNG DR. VON PANNWITZ
SCHACHSPIELFIGUREN. SAMMLUNG SCHÖLLER

ALTES PORZELLAN

VON

GEORG SWARZENSKI



DER moderne Geschmack hat wenig Berührungspunkte mit der Kunst des 18. Jahrhunderts. Und gewiss, wem es Ernst ist um sachlichen Ausdruck der Formen, wer Schlichtheit und Zwecklichkeit sucht, wird wenig übrig haben, wenig Verständnis haben für eine Kunst, die die Rücksichten auf Material, Technik und Zweck der Phantasie, der Caprice so souverän unterordnet, die mit dem Verzicht auf Werte kokettiert, mit deren Betonung wir kokettieren. — Als die moderne dekorative Bewegung enstand, wurde von ihren Verfechtern bald das Wort „Luxuskunst" geprägt. Man wollte damit den falschen Luxus treffen, aber man wurde skeptisch gegen jeden Luxus. Und es wurde viel geredet und geschrieben von Bedarfskunst und Nutzkunst, es wurden Worte gefunden, die nie ganz stimmten, und ein altes, lehrreiches Buch, das die Kunst aus Material und Technik erklärte, wurde wieder modern. Die Kunst des 18. Jahrhunderts hat man da gerne ignoriert; im Eifer des Gefechts war es bequemer, sich auf den berühmten altägyptischen Stuhl und den Bauerntopf zu berufen. Heute brauchen die modernen Bestrebungen keine historische Stütze und umgekehrt wäre es ungebildet, ältere Kunstwerke unter dem Gesichtspunkt be-

stimmter moderner Bestrebungen und-Ziele zu betrachten. So wird heute Niemand die Kunst des 18. Jahrhunderts verpönen, weil sie andren Prinzipien folgt als wir. Vor allem nicht deshalb, weil sie sich so ungeschminkt als „Luxuskunst“ giebt. Und dies nicht nur in dem gewöhnlichen kulturellen Sinne, dass diese Kunst sich einseitiger als eine andere in den Dienst einer luxuriösen Gesellschaft gestellt hat, dass sie sich von den Neigungen dieser Gesellschaft so stark anregen lässt und diesen Neigungen so gut zu schmeicheln versteht, — die Formen selbst, die sie schuf, diese Linien mit ihrer übermütigen Verneinung des Einfachen und Bequemen zeigen die ausschweifende Willkür und den Ueberfluss des Komplizierten, den man als Luxus des Formalen bezeichnen könnte, — die artistische Luxuria!



SPANISCHE TÄNZERIN, MEISSEN — SAMMLUNG EPPSTEIN

Zur Kunst des 18. Jahrhunderts gehört das Porzellan, und die Bedenken des gesinnungstüchtigen modernen Geschmacks sind hier besonders stark, — zumal im Falle der Porzellanplastik. Man denkt da zu sehr an den esprit de l'étagère, an Vitrinenkunst, an den Schreibtisch, an dem man nicht schreiben kann, etc. Aber solche Bedenken sind weniger richtig, als es scheint. Denn das Porzellan hatte seine feste Stelle in der dekorativen Kunst seiner Zeit. So hatte vieles seinen Platz auf dem Kamin und vieles erfüllte seine Rolle als Wandschmuck. Auch wurden von dem Geschirr und den Gebrauchsgegenständen ganz abgesehen, Figuren und Gruppen mit Bronze montiert zu Schreibzeugen, Beleuchtungskörpern, Uhren. Und schliesslich hatten auch manche Figuren, ohne besondere Herrichtung, einen Gebrauchszweck, — z. B. als Räucherbehälter, Dosen etc. Man muss aber vor allem an die grossen Ensemblewirkungen denken, die mit den Mitteln des Porzellans in einer grossartigen Weise erreicht wurden, und dass die einzelnen Stücke dieser Gesamtwirkung dienten: An die Porzellankabinette, die in den Schlössern erhalten sind, und an die Tafeldekorationen, wo zwischen den Gästen, auf der Tafel, inmitten von kleinen Architekturen, Landschaften und Gartenanlagen bunte Gruppen sich aufbauten, die in mythologischem und allegorischem Gewande, gelegentlich auch in realerer Weise, die feiernde Gesellschaft und den Anlass des Festes zum Thema hatten und paraphrasierten. Was seit der Renaissance der Goldschmied in wertvollerem Materiale und der Konditor in vergänglichem Zuckerzeug herrichtete, lieferte jetzt das Porzellan, und manche Venus und manche Verherrlichung einer idealen oder praktischen Tugend, die heute als Nippesfigur herumsteht und ein überflüssiges, zweckentfremdetes Dasein führt, ist durch neuere Beobachtungen als Teil eines solchen Tafelschmuckes erwiesen. Bekannt und anscheinend komplett erhalten ist der grosse Tafelaufsatz, den Friedrich der Grosse als Meister-

werk seiner Manufaktur an Katharina II. von Russland schenkte: Gegen 30 Figuren und figurenreiche Gruppen, als Hauptstück die Kaiserin, die als majestätische Krinolindame unter dem hohen Baldachin thront, umgeben von den besten Tugenden eines Herrschers, den huldigenden Ständen, die ihres freiheitlichen Regiments sich freuen, von den zahlreichen, bunten Völkerschaften und Stämmen, die zu ihrem Reiche gehören. Auf einer alten Zeichnung, die die königliche Porzellanmanufaktur noch besitzt, sieht man, wie der Aufbau gedacht war: wie zwischen den einzelnen Gruppen und Figuren gartenartige Anlagen sich hinziehen und Vasen und Blumen eine Abwechslung in die Figurenreihen brachten.

Grösserer Abbruch, als durch theoretische Erwägungen und Neigungen erwuchs der Schätzung der Porzellanplastik durch einen anderen Umstand: durch die Geistlosigkeit der neueren Produktion, die gerade in den Instituten am schlimmsten war, die am ehesten verpflichtet waren, Neues, Zeitgemässes, künstlerisch Wertvolles zu geben. Es ist ein trauriges Kapitel diese Geschichte des Porzellans im 19. Jahrhundert, und es ist wohl gewiss, dass diese beispiellose Masse wertloser Arbeiten, die da produziert wurde, die ganze Gattung diskreditiert



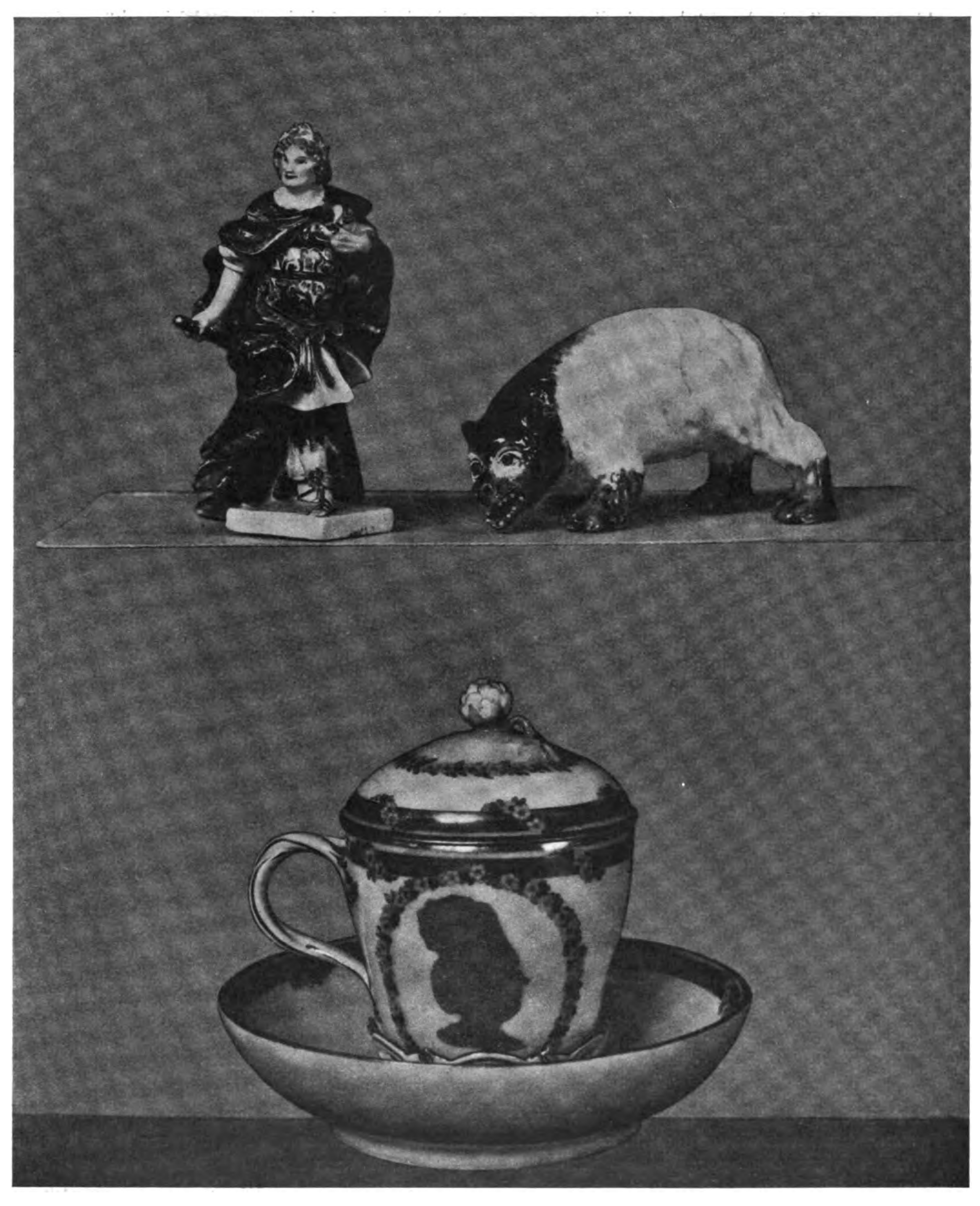
KRINOLINFIGUR, NYMPHENBURG — SAMMLUNG DR. DARMSTÄDTER

hat und dem besseren Publikum den Geschmack an dieser Kunst verdorben hat. So ist es gekommen, dass das Porzellan — alten Stiles — teils die Rolle einer schlechten Galanterieware spielt und als solche aus begreiflichen Gründen noch immer ihre Liebhaber findet, teils aber als seltenes, schwer erreichbares Kunstwerk zum Gegenstande erlesener Pflege und kritischen Sammelns wurde.

Welch hervorragende Rolle dieser Zweig der privaten Sammelthätigkeit in Berlin spielt, zeigte sich in glänzender Weise in einer Leihausstellung, die das Berliner Kunstgewerbemuseum veranstaltete. Es konnten hier gegen 1500 Stücke vereinigt werden, und dies kam fast alles aus Berliner Privatbesitz. Von auswärtigen Sammlern hatte nur Herr Dr. von Pannwitz in München die Ausstellung beschickt, und die Gegenstände aus den kaiserlichen Schlössern und der keramischen Sammlung der königl. Porzellanmanufaktur füllten nur 3 Schränke. Dabei war das Material aus Berliner Privatbesitz keineswegs vollständig, so dass der Reichtum dieser Sammlungen mit dem, was in der Ausstellung gezeigt war, durchaus nicht erschöpft ist. Was von den „Sammlungen“ abgesehen, an einzelnen Stücken, die gelegentlich erworben oder als Familienstück vererbt sind, sich hier und da noch finden mag, ist überhaupt nicht abzusehen. Doch braucht das nicht überschätzt zu werden; denn was von solchen Sachen ab und zu an die Oeffentlichkeit kommt — auf Auktionen u. s. w. — bringt gewöhnlich eine Enttäuschung. Jedenfalls waren auf der Ausstellung derartige Stücke in der Minderzahl und verschwanden gegenüber dem, was die eigentlichen Sammler zur Verfügung gestellt hatten. Unter den Sammlern wieder stellten natürlich das Hauptkontingent diejenigen, die spezialiter Porzellan sammeln; die bedeutendsten die der Herren Dr. von Dallwitz, Dr. Darmstädter und Wirkl. Geh. Rat Lüders. Aber auch Sammlungen, die nicht auf dieses Gebiet beschränkt sind, und deren Bedeutung zugleich oder ausschliesslich auf Kunstwerken anderen Schlages beruht, konnten bedeutendes



KARIKATUREN, MEISSEN ODER WIEN — SAMMLUNG GUMPRECHT



AUGUST DER STARKE. BAER. MEISSEN
SAMMLUNG GUMPRECHT
TREMBLEUSE
BERLIN. KERAMISCHE SAMMLUNG DER K. PORZELLANMANUFAKTUR

bieten, — teils einzelne Stücke, wie die von Frau Hainauer, James Simon, Dr. Weisbach, teils auch eine ganze, glänzende Kollektion, wie die des Herrn Gumprecht.

Diese Ausstellung gab ein vorzügliches Bild von dem künstlerischen Können und den künstlerischen Absichten des 18. Jahrhunderts und konnte manchen bekehren, der in dem Porzellan nur einen Gegenstand kulturgeschichtlichen Interesses, einen Beitrag zur Geschichte des menschlichen Luxus sah und den eigentlichen Kunstwert unterschätzte. Allerdings kommt eine künstlerische Bedeutung im höheren Sinne nur dem deutschen Porzellan zu. Denn gerade weil für Sèvres die grössten Künstler Frankreichs arbeiteten, bietet das Porzellan hier wenig eigene Werte; und es ist niemandem zu verdenken, wenn er die Kunst eines Boucher, Falconet, Clodion, Pajou lieber nicht im Porzellan, sondern in originaleren Arbeiten aufsucht. In Deutschland liegt es anders. Hier hat sich ein grosser Teil der besten künstlerischen Kraft ausschliesslich in diesem heiklen Material bethätigt, und es würde ein schiefes und mangelhaftes Bild der Kunst jener Zeit geben, wenn man das Porzellan bei Seite liesse. Die deutsche Kunst des 18. Jahrhunderts ist wenig geschätzt. Französische Möbel dieser Zeit sind unbezahlbar, deutsche sehr billig. „Thüringisches Rokoko" klingt fast wie Ironie. Aber auf dem Gebiete des Porzellans haben selbst jene kleinen thüringischen Manufakturen, deren Marken man kaum kennt, künstlerisch Eigenartiges und Wertvolles geliefert.

Es soll damit nicht gesagt sein, dass nun jedes Stück alten Porzellans einen absoluten Kunstwert habe, dass sein künstlerischer Wert im spezifischen Sinne dem Liebhaberwert und dem kulturgeschichtlichen Wert entspräche. Dies könnte, wenn man den Durchschnitt nimmt, höchstens für das Geschirr gelten, wobei es sich freilich um engere Werte dekorativer Art handelt. Für die Porzellanplastik wird aber auch der verliebteste Liebhaber zugeben, dass die künstlerische Bedeutung eine sehr ungleiche und relative ist, dass innerhalb der unendlichen Masse der Stücke schliesslich nur eine kleine Anzahl einen höheren künstlerischen Massstab verträgt.

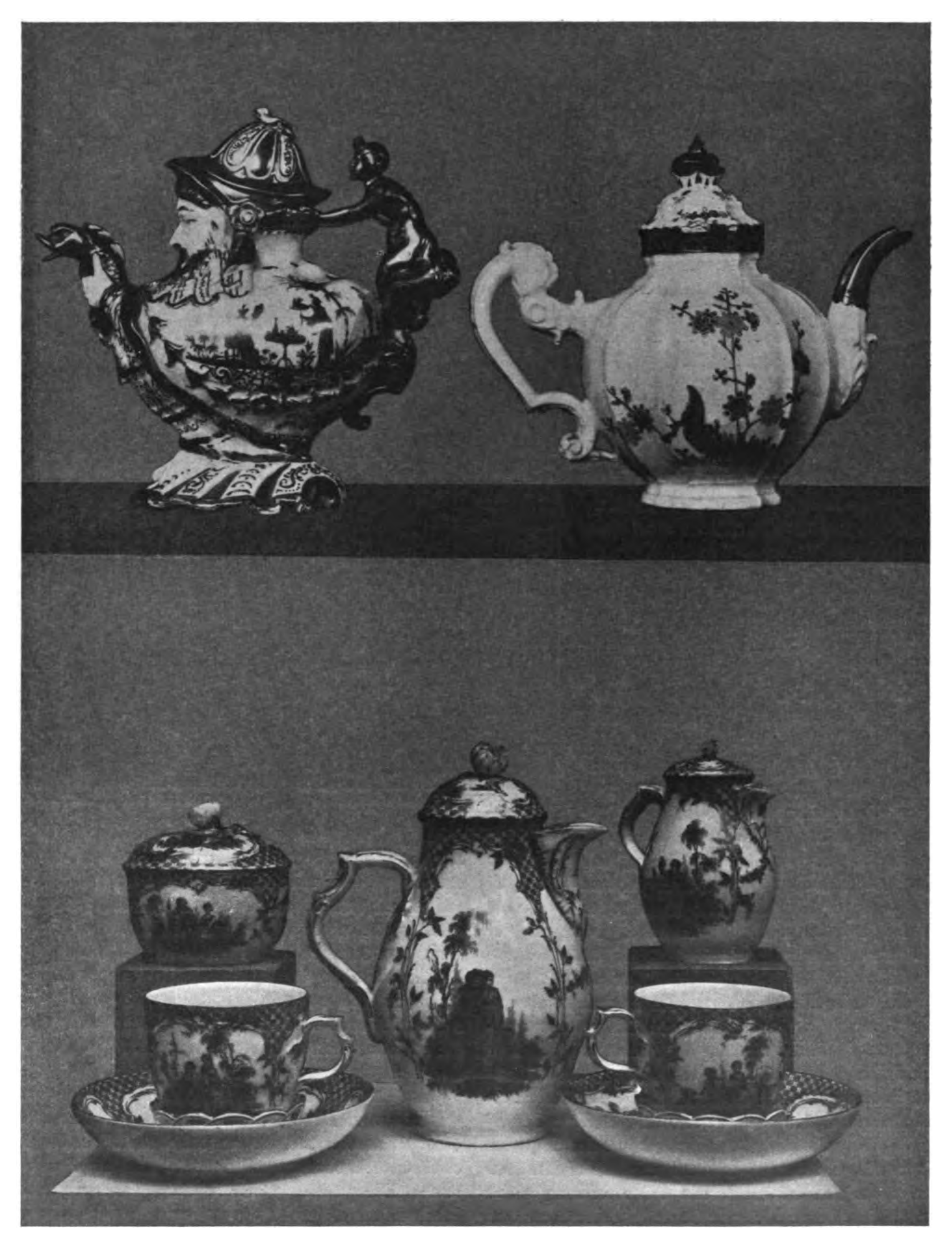
Um so grösser ist das kulturelle Interesse. Und zwar in dem besonders weiten Sinn, der sich ergeben muss, wenn Kultur und Kunst in so enger Wechselwirkung stehen, wie in diesem Jahrhundert, wenn beide Faktoren so stark von äusseren Umständen bedingt sind, dass beide gleich — künstlich werden. Als Niederschlag der merkwürdigen Kultur dieses Zeitalters, in dem trotz aller Willkür und alles Despotismus die Gesellschaft die höchste Herrschaft besass, ist aber das Porzellan auch dort, wo es künstlerisch unbefriedigt lässt, von einem ganz unvergleichlichen Reiz; und kein anderes Kunstgebiet giebt ein so leicht übersehbares, konzentriertes, nüancenreiches Abbild dieser Gesellschaft. Es ist wie ein Spiegel, der die verschiedensten Seiten dieses komplizierten Wesens aufgefangen hat und kaleidoskopartig ihre bunten Kombinationen und Brechungen zurückwirft, erkennbar in ihren Voraussetzungen und bis in manche Konsequenzen zu verfolgen. Der bombastische Apparat antikischer Vorstellungen, die die Renaissance gebracht hatte, zuerst in der naiveren, beweglichen, beziehungsreichen Form der barocken Tradition, dann in der Nachfolge Winckelmanns bewusst, vornehm, gesuchter in Form und Linie, aber natürlicher und einfacher in dem Verzicht auf Anspielungen und Beziehungen, in denen man sich früher erging. Daneben findet man die glänzendsten Schilderungen der Wirklichkeit, wenn anders diese schillernde Kultur der Oberfläche, dieses Suchen der Oberfläche, das man absprechend Oberflächlichkeit nennt, als Wirklichkeit bezeichnet werden darf. Da sind die bewunderten Erscheinungen der höheren Gesellschaftsschicht, die auch in bedenklichen Situationen die routinierteste Sicherheit bewahren, Kavaliere, Offiziere, Krinolindamen, die der Kunsthandel in Spekulation auf das unverwüstliche Interesse am Hof- und Gesellschaftsklatsch gern auf die Namen Augusts des Starken und seiner Damen getauft hat. Dann kommen die Schilderungen des gutbürgerlichen Familienglücks unter Betonung des Kindersegens und harmloser Zwischenfälle, wie Greuze es malte und z. B. ein Frankenthaler Modelleur es in eine Gruppe brachte (Slg. Darmstädter). Das Sentimentale — ein primitiver Versuch auf dem Wege zur Verinnerlichung und, wenn man will, zum 19. Jahrhundert — macht sich breit, und nach den herausfordernden Schilderungen des Raffinierten, Preziösen, Koketten meldet sich die Sehnsucht nach Einfalt und Natürlichkeit. Man liest Rousseau, „wird" naiv und in Höchst entwickelt Melchior die Darstellung harmloser Kinder zu seiner besten Spezialität. Formal bedeutet das den Umschwung von rauschender, sprühender Bewegung und Farbigkeit zu ruhigen Linien, behaglich breiten Formen, flauen Farben und Farblosigkeit — von einer geistreichen,

fesselnden Behandlung, die das an sich gleichgültige interessant macht, zum empfindsamen und lehrhaften Vortrag, der das Bedeutungsvollste langweilig macht. Es ist das gleiche, was man an jeder Tasse und Kaffeekanne beobachten kann! Dazu kommen die phantastischen Einflüsse des Exotischen: die Chinesenwelt mit ihrem wunderlichen Klimbim, die Slowaken, Zigeuner, Spanier, Türken, der Tartar mit der Kerze, der Ungar mit dem Schinken. Das alles kommt aus den verschiedensten Quellen: die Chinoiserie leicht erklärlich bei der engeren Geschichte des Porzellans; die Slowaken mag man gesehen haben; manches stammt vom Theater und vieles aus obskureren Literaturgattungen, aus populär märchenhaften Erdbeschreibungen und Geschichtsbüchern. Denn das Ziel war hier nichts weniger als objektive Wirklichkeit, und die Zeiten der historischen und ethnographischen Romantik waren noch fern. Im Grunde ist das Exotische hier nur erst Kostüm, ein buntes Gewand, das man sich umwirft und das niemanden hindert, sich gerade so zu bewegen, wie man es für natürlich hielt. Es fällt in die Rubrik der Salonhirten und Schäferinnen und will nicht viel anderes sagen, als wenn man Gestalten der italienischen Komödie und des Karnevals darstellte. Es ist eine Konsequenz des verfeinerten Instinktes für die Oberfläche, der an die paradoxe Aesthetik der Lüge erinnert, die ein moderner englischer Dichter aufstellte, und mit diesem mag man sich fragen, ob hier die Menschen die Kunst oder die Kunst die Menschen nachgebildet habe! Man mag es schätzen oder nicht, jedenfalls ist dieses leichte Sich-in-die-Rolle-finden ein Zeichen der enormen geistigen Elastizität, die dieses Jahrhundert ausgebildet hatte und den grössten Dingen entgegenführte. Vielleicht ernsthafter gemeint und jedenfalls positiver gesehen sind die Darstellungen armer Handwerker, des Musikantenvolkes, der Bettler, Hausierer, Vagabunden, Krüppel, die ein merkwürdiges Gegenspiel bilden zu den Darstellungen aus der eleganten und bürgerlichen Welt. Aber man fühlt, dass auch hier das Kuriositätsinteresse den Ausschlag giebt, dass diese Leute doch wie Geschöpfe einer „anderen Welt“ gesehen sind — fast so, wie die Exoten. Und nur ein kleiner Schritt trennt diese Art der Genrekunst von den selteneren Darstellungen jener grotesken Abnormitäten, der Karikaturen, Zwerge, Dickwanste u. s. w., die man in der Sammlung Gumprecht bewundert. Das Bereich des Hofnarren berührt sich hier mit den Interessen des Naturalienkabinetts und in der gleichen Reihe wären die meisterhaften Darstellungen von Tieren zu nennen, die am höchsten bezahlte und am meisten gefälschte Glanzleistung dieser ganzen Kleinplastik.



DAME MIT FLASCHE, NYMPHENBURG — SAMMLUNG DR. DARMSTÄDTER

Im einzelnen ist es schwer, die Quellen all dieser verschiedenen Darstellungskreise anzugeben; denn es ist nicht alles aus den literarischen Parallelen zu erklären und ebensowenig kommt alles aus Frankreich. Die glänzende venezianische Kunst des 18. Jahrhunderts mag hier ebenso stark gewirkt haben,



THEEKANNEN, MEISSEN
SAMMLUNG LÜDERS UND SAMMLUNG SCHÖLLER
DÉJEUNER MIT WATTEAUSCENEN
BERLIN. SAMMLUNG DR. CLEMM

und auch die Menge anderer italienischer Maler der Zeit — wie viele von ihnen hatten damals einen Weltruf! — darf man nicht vergessen. Dazu kommen die Nachwirkungen der bolognesischen, römischen und neapolitanischen Schulen des 17. Jahrhunderts, die Einflüsse der grossen Niederländer und schliesslich die ganze Produktion der zahllosen deutschen Maler jener Zeit, die in jeder alten Galerie hängen und nicht mehr angesehen werden. Aber so interessant und bezeichnend für die Kultur reinstofflich diese Darstellungskreise sind, so ergeben die Persönlichkeiten, die die Geschichte des Porzellans bestimmen und die Geschichte der einzelnen Manufakturen selbst eine noch bessere Illustration für den Charakter dieser Zeit. Dabei braucht man nicht einmal an die Protektoren dieser Kunst zu denken: an August den Starken und den Serenissimus, die Pompadour und Dubarry, um in diesem Zusammenhang von dem grossen Friedrich zu schweigen. Es sind die Künstler, Techniker, Arkanisten, unter denen sich die bezeichnendsten Typen finden, — gelegentlich mit den unheimlichen Talenten, die das Jahrhundert der grossen Abenteurer, eines Casanova und Cagliostro verraten. Später wird alles solider, und im letzten Drittel des Jahrhunderts spielt in den Manufakturen der Akademieprofessor die artistische Hauptrolle.



KRINOLINFIGUR VON KÄNDLER, MEISSEN — SAMMLUNG DR. DARMSTÄDTER

Die beste Schicksalsmischung — in diesem Sinne — zeigt das Leben des Entdeckers des europäischen Porzellans. Dieser J. F. Böttger fängt als

junger Apothekerlehrling in Berlin an. Er war als Sonntagskind geboren, und als solchem stand ihm die verführerische Karriere eines Adepten offen: er verlegt sich auf die Goldmacherei und sucht den Stein der Weisen. Vorspiegelung falscher Thatsachen; Flucht nach Sachsen (1701). Der Preussenkönig und der kurfürstliche Polenkönig reissen sich um ihn, aber da dieser einmal seine Hand auf ihn gelegt hat, liefert er natürlich die „wertvolle Person" nicht aus. Böttger kommt in sächsischen Arrest, wird ängstlich gehütet und seine adeptischen Künste werden mit dem largesten Aufwand von Mitteln gefördert. Es war ein freier Arrest und Böttger lebt dabei wie ein Fürst; er ist trotzdem kaum zu halten, er will Bewegungsfreiheit — weniger vielleicht der Freiheit wegen, als um der drohenden Entlarvung als Schwindler zu entgehen — er markiert sogar Selbstmord, aber gerade der König lässt nicht locker. Schliesslich rückt er doch aus, wird aber bald wieder zurückgebracht. Das war 1707 und schon 1710 konnte die Porzellanfabrik in Dresden — sie war dort nur einige Monate — gegründet werden. Der Adept hatte den schwankenden Boden der Goldmacherei verlassen, kam auf die Keramik, und das Resultat seiner Bemühungen — die Herstellung des Porzellans — brachte den entscheidendsten Umschwung in der Geschichte der europäischen Keramik und dem König volle Kassen. Er selbst hat die folgenden Jahre sehr wüst in Trunksucht, Schlämmerei und Unordnung verlebt und stirbt bei jungen Jahren (1719).

Es ist interessant zu beobachten, wie hier aus abenteuerlichen Experimenten und phantastischem Glauben, aus Mystizismus und Mystifikation solide, geordnete, rentable Fabrikbetriebe entstehen. Zwar spielt auch später hier die Geheimniskrämerei eine grosse Rolle, — dieser ganze Hokuspokus an „seltsamen und höheren Kunstgeheimnissen"; der Arkanist ist in jeder Manufaktur lange Zeit noch eine Hauptperson und erst gegen Ende des Jahrhunderts beginnt man sich darüber zu moquieren. Das Interessanteste ist aber, dass auch hier der Unterschied im Grunde genommen formaler Natur ist, wie in der Geschichte des Geschmackes selbst. Denn wenn sich damals die höchsten Instanzen so eifrig mit derartigen bedenklichen Existenzen einliessen und ganz intensiv ihre zweifelhaften Künste förderten, so ist das nicht nur das Zeichen einer gewissen moralischen Skrupellosigkeit, sondern zugleich auch die primitivere, vagere, aber zugleich auch kühnere, phantasievollere Form desselben wirtschaftlichen Prinzips, das unter dem landesväterlichen Regiment des aufgeklärten Despotismus in solidere, gesetzmässigere, erfolgreichere Bahnen kam. Denn wie die Entstehungsgeschichte des europäischen Porzellans mit der Goldmacherei zusammenhängt, so ist die ganze weitere Geschichte dieser Kunst undenkbar ohne dieses System, das man den Merkantilismus des 18. Jahrhunderts nennt. Und das Ziel dieses Systems, wie es das ganze Jahrhundert herrschte, bis die physiokratische Schule lehrte, dass der Reichtum eines Landes in seiner „physischen" Kraft liegt, im Ackerbau u. s. w., war nichts anderes als — Geld machen.

Diesem Ideal der damaligen Wirtschaftspolitik kam das Porzellan in einer überraschenden Weise entgegen. Denn es war keineswegs nur fürstliche Liebhaberei und Eifersucht, wenn nach dem Vorbilde Meissens nun an den verschiedensten Orten derartige Manufakturen entstehen, sonden es waren auch sehr reale Gründe hier im Spiel. Für das ostasiatische Porzellan wanderten jährlich grosse Summen nach China und Japan und man nennt sehr bezeichnend die Chinesen Sachsens porzellanene Schröpfköpfe. Man hatte also wenigstens in jedem Lande, das keine direkten Handelsbeziehungen mit Ostasien hatte, ein sehr reelles Interesse, sich von diesem Markte zu emanzipieren. Dazu kam die positive Aussicht, durch die Gründung einer Manufaktur die im Sinne des Merkantilismus ersehnte sprudelnde Geldquelle im Lande zu haben. Natürlich treten alle Machtmittel dieses protektionistischen Systems in Spielkraft. Jede Fabrik ist selbstverständlich Monopol und durch Einfuhrverbote vor der Konkurrenz gesichert; sie erhält gratis Grund und Boden und Grundstücke, geniesst Freiheit vor Accisen, Zollfreiheit für alle Utensilien, sie bezieht umsonst oder zu reduziertem Preise, was das Land selbst an Fabrikationsmaterial liefert, die fürstlichen Waldungen geben das Brennmaterial, die Privatschatulle und andere Staatskassen geben Zuschüsse oder zinsfreie Darlehen, man hat Fonds „zu geheimer Verwendung", um die Arcana anderer Fabriken zu besorgen, man veranstaltet Lotterien und die Arbeiter erhalten einen Teil des Lohnes in Fabrikware. In Meissen ging es glänzend. 1732 hat man schon grosse Bestellungen nach der Türkei und mit Beginn der zweiten Hälfte des Jahrhunderts beträgt die Einnahme fast eine Viertel Million Thaler. Schlechter stand es um die vielen „kleinen", später gegründeten Manufakturen. Viele konnten sich nach einer kurzen Thätigkeit nicht halten, sie verschwinden meist mit dem neuen Jahrhundert.

DER SCHLUSS IN DER NÄCHSTEN NUMMER

PETER PAUL RUBENS

VON

ROBERT VISCHER

AUF der breiten, gelind erhöhten Marmortreppe eines Palasthofs Ankömmlingen begegnend, so steht er mir im Sinn, würdevoll, doch freundlich und anspruchslos.

Schon seine Erscheinung, worin frei natürliche Vornehmheit mit malerischem Wurf so erfreulich sich eint, lässt fühlen, dass dieser grosse Meister auch ein grosser Herr ist und ein lebensfrischer, durch schöne, harmonische Bildung ausgezeichneter Mensch.

Sein einnehmendes Gesicht mag wohl mancher nicht so famos gemeinfällig, nicht so Wallensteinisch elegant finden, wie er sich's vorstellt. Der Mund bleibt gern ein wenig offen, zieht sich aber bisweilen zusammen, als ob er etwas einschlürfen würde, und gewinnt besonders durch die volle, schräg vorliegende Unterlippe einen ganz eignen Ausdruck sinnlichen Aufnehmens, den die leichte Blähung der Nasenflügel noch verstärkt. — Und wie ganz eigen berühren uns auch diese sympathischen braunen Augen, die bald still auf uns ruhen, bald etwas Lachendes haben, etwas lachend Erwartungs- und Verständnisvolles! —

Das ist ein echter Vlaeme — ein echter hellmütiger Franke — ein Landsmann auch für uns —. Er erwidert unsren Gruss auf Deutsch und hat sich ja stets als Deutscher gefühlt. — Und mehr: sein Schaffen und Sinnen geht weit hinaus über die nationalen Grenzen, er verkehrt mit den Fürsten aller Länder, er spricht sechs Sprachen, er gehört aller Welt. — Aber wenn wir den Umfang seiner Sphäre durchmessen, so ruft er uns zur Hauptsache zurück: er will für sich genommen sein. „Nam oportet venire ad individua, ut dixi", so schreibt er einmal an Franciscus Junius, und das wollen wir auf ihn selber anwenden, denn er ist nicht nur ein Sohn seiner Zeit, sondern auch einer ihrer Väter; hoch über das Mittelmass ragend, „auf sich selber steht er da ganz allein", ein autor sui, ein Mann des urgewaltigen Schaffens und der weit rollenden Wirkung.

Man hat die holländische Kunst und Kultur als einen Teil der niederdeutschen, hanseatischen bezeichnet und könnte die belgische, trotz allem Französischen und Spanisch-Römischen darin, mit einbeziehen, denn wie die Holländer, so haben die Vlaemen mit den Friesen und Altsachsen nicht nur die platte Mundart gemein (d. h. die auf der ersten Stufe der Lautverschiebung stehen gebliebene

Sprechweise), sondern auch manche Lebensformen, Gewohnheiten, Interessen und gewisse Charaktereigenschaften: ein stofflich derbes Naturell und einen sehr entschiedenen und ausgeprägten Sinn für das Brauchbare. Aber sie bestehen, wie die Mehrheit der Holländer, aus *Franken*, ihre Sprache ist ein nieder*fränkischer* Dialekt, und sie würden daher, wenn hierin die Grösse unseres alten Reichs für die Kunstgeschichte restituiert werden soll, doch besser im Zusammenhang der westdeutschen, rheinländischen Sphäre betrachtet. Sie sind lebhafter, impulsiver als ihre nordöstlichen Nachbarn; ihr Wesen ist voller entwickelt, kräftiger beschwingt von Temperament, geschickter und flinker, mehr auf das unmittelbare, schon in sich selbst befriedigte Schauen angelegt und darum auch mehr für die Kunst begabt.

Hiezu kommt noch bei den Vlaemen ein Zug zum Ausgreifen und breiten Sichausladen, zum üppigen Schwelgen, festlichen Jubeln, zum Uebertreiben, Prunken und Stolzieren. Namentlich den Antwerpnern sagt man das nach, und sie stehen in diesem Ruf nicht nur bei den Holländern, sondern auch bei den übrigen Belgiern.

Es ist ein Verdienst des gesamten niederländischen Volks, den Bildwert des Natürlichen und Individuellen zuerst bestimmter erfasst und in Gemälden höchsten Ranges vor das Auge der Welt gestellt zu haben. Die Vlaemen van Eyck begründen mit der schatzartig funkelnden Kostbarkeit ihrer Altartafeln den nordischen Realismus.

Nach einer Blüte, die mehr als ein Jahrhundert währt, entartet diese Schule in ihren Extremen. Ihr Natursinn gerät in bizarres Uebermass, und da ihm die anatomische wie die perspektivische Kenntnis und überhaupt die innere Mündigkeit fehlt, um die Gestalten in freie und zugleich bildgerechte Aktion zu bringen, so wird er nun das Gegenteil seiner selbst, nämlich unnatürlich.

So löst sich diese Kunst schliesslich in sich selber auf, und die italienische siegt. Ihr giebt man sich nun ohne jeden Rückhalt hin, fast alles wandert nach Rom. Urbilder sinnlicher Kraft und Liebe, zu plastischem Vollschein erquollen, schwungvoll gewendet, in kühnstem Durch- und Gegeneinander zusammengefügt als integrierende Bestandteile eines einheitlichen Ganzen, das ist es, worauf die niederländischen „Italisten“ ausgehen. Für das Höchste gilt ihnen die Linienrhythmik menschlicher Körperschönheit. In den Reiz, den die tastende Einfühlung an ihren Rundungen erfährt, verlieben sie sich bis zur Verblendung gegen alles andere. Viele modellieren nun die Formen bei einseitigem Stubenlicht und werden stumpf gegen die Feinheiten der luftumflossenen Farbenwelt, gegen die heimische Natur, gegen die Wirklichkeit überhaupt. Gelingt ihnen nur der marzialische oder erotische „Kontrapost“ auf wogenden Bahnen des Blicks: alles übrige gilt ihnen nichts dagegen; und so wird ihre Kunst eine hohle Künstelei, worin sich virtuose Grossmanier und täppische Roheit zu widerlichem Bund vereinen.

Indessen wir können das Vorbarocko der Italisten als ein notwendiges Uebergangsstadium betrachten, als eine Turnschule, worin sich die Zukunft vorbereitet. Nur hat es etwas lange Dauer, und die volkstümlich frischen Keime, die zugleich hiemit in den Gebieten der Sitten-, Landschafts- und Bildnis-Malerei hervordrängen, sie kommen allzuschwer dagegen auf.

Nun aber, zu Anfang des 17. Jahrhunderts erhebt sich auf dem Boden des Italismus in siegreicher Stärke ein neuer Natursinn. Und dieser Aufschwung erfolgt seit dem Regierungsantritt des Erzherzogs Albrecht. Nach langem Darben und Brachliegen wird ersetzt und hergestellt, was zerstört und verwüstet war. Auf den rauchenden Brandstätten und öden, zerstampften Feldern des Kriegs rührt sich nun wieder die Lebensfreude und lechzt nach Sättigung. Der äussersten Anspannung aller Kraft folgt erleichternd eine pathologische Lachlust, eine tollende Ausgelassenheit, die sich's nun vollauf schmecken lässt. Die noch vom Kampf eratmende Brust geniesst mit doppeltem Schwelgen.

Es ist die Zeit, in der das habsburgische Regiment und mit ihm die katholische Kirche in Belgien triumphiert. Während sich Holland befreit und den Protestantismus festhält, wird Belgien verwälscht. Und nun soll hier auch die Kunst mit gebieterischer Majestät und sinnerregendem Pomp dem agitatorischen Geiste der Gegenreformation dienen. Zugleich wird die dekorative Prachtliebe der Zeit begünstigt durch den Hof, der sich mit festlichen Aufzügen, Triumphbögen, Schauspielen huldigen lässt. So nimmt die belgische Kunst, gleich der italienischen und im Gegensatz zur holländischen, ein verhältnismässig repräsentatives und ebendeshalb auch dekoratives Gepräge an. Aber dass sie dabei so stürmisch vorgeht, erklärt sich wohl nicht nur aus der katholischen Opposition gegen die scheinkarge, ja kunstfeindliche Strenge der protestantischen Puritaner, sondern auch aus der vlaemischen, salisch-



RUBENS, BILDNIS VON RUBENS UND SEINER FRAU IM GARTEN PHOTOGRAPHIE VON HANFSTÄNGL, MÜNCHEN

fränkischen Rasse und aus ihrem Zusammenleben mit der wallonischen. Das dreiste Frankenblut ist durch diesen Verein noch dreister geworden; es hat in ihm einen gewissen Schwung bekommen, der die Derbheit beflügelt und sich auch unter dem Joche nicht beugt. Noch in allen Adern vom Ringen kochend, fügt es sich in die aufgedrungene Macht, folgt es den Jesuiten, hört es ihre Lehren, ihr Drohen und ihren Verheiss eines süssen Lohns in einem von wonnigen Gestalten erfüllten Freudenreich — recreazione dell' anima nennen sie diese Wendung der Predigt. — Im tieferen Bewusstsein jedoch geschieht die Rückbekehrung nur unter tragischen Konflikten, nur gezwungen und zögernd. Und die Kunst? Ihr wird ein Genius geboren. Erzogen von Römlingen, bleibt er doch der Genius seines Volks. Indem er jenen Ansprüchen von oben her folgt, schöpft er mit gewaltigen Griffen volle, überschäumende Eimer aus der Sprudelquelle seines Naturgrundes. Verwildert und angeekelt von den Greueln der religiösen und politischen Kämpfe, deren Furie noch nachtobt im tiefen Sehnen nach Ruhe, wirft sich die Idealkraft seiner Nation mit ihm in das freie Element der Phantasie. In der Wirklichkeit im öffentlichen Leben Entsagung, und hier in der Kunst Feuer, starker Puls, schnaubender Atem. Bedürfnis und kirchliche Absicht schüren sich gegenseitig zu lodernden Flammen. Und so sehen wir nur auch über Altären das neue Leben zum Himmel brausen.

Peter Paul Rubens stammt aus einer geachteten Bürgerfamilie Antwerpens. Sein Vater Jan verehelichte sich 1561 mit Maria Pijpelynckx und wirkte im Rate seiner Vaterstadt als Stadtschreiber und Schöffe. Sieben Jahre später musste er als Anhänger Calvins nach Köln flüchten. Am 29. Juni 1577 wurde ihm sein nachmals so berühmter Sohn Peter Paul zu Siegen geboren. Nach seinem Tod, im Jahre 1587, kehrte Frau Rubens mit ihren Kindern nach Antwerpen zurück. Der kleine, nunmehr zehnjährige Peter Paul kommt nun dort in Verdoncks Lateinschule, hält sich da sehr fleissig und lernt vortrefflich. So legt er den Grund zu jener grossen Sprachkenntnis und Bildung, wodurch er sich dann als Mann auszeichnet. Wahrscheinlich aber schon anno 1590 wird er nach Audenarde zur Gräfin Lalaing gebracht, bei der er sich als Page die vornehmen Sitten des Adels aneignen soll. Allein ziemlich bald wird er des Hoflebens satt und treibt es ihn zur Malerei. Seine Mutter willfahrt ihm

und bringt ihn vorerst zu Tobias Verhaecht, einem untergeordneten Landschafter, der dem Stadium des Uebergangs von der Brilschen zur Brueghelschen Art angehört. Offenbar nach sehr kurzem Verweilen bei ihm kommt Rubens auf vier Jahre zu Adam van Noort. Leider sind wir über diesen Maler noch zu sehr im dunkeln, als dass wir sagen könnten, ob und worin ihm Rubens Dank schuldet. Seit 1596 unterrichtet ihn dann Otto Venius, ein Holländer, der in Italien bei Federigo Zuccaro gelernt hatte. Venius ist leer und einförmig „schön" in der Form. Der allgemein beliebte Italismus hat bei ihm ein ruhiges, massvolles Wesen. Er beschränkt sich vorsichtig auf einfache Kompositions-Probleme. Besseres wäre zu sagen von seiner Malweise, die mitunter, namentlich in rosigen Kindergesichtern, zu einer bemerkenswerten Weichheit gelangt. Sie ist im wesentlichen vlaemisch, lässt aber nicht verkennen, dass Federigo Zuccaro sein Lehrer war, und steht m. E. auch in Zusammenhang mit Muziano und Palma Giovane. Rubens hat etwas davon angenommen und lange festgehalten. Ausserdem kam es ihm zu statten, dass Venius von höherem Bildungseifer getragen und ein grosser Freund des griechischen Altertums war.

Mit 21 Jahren erhielt Rubens die Meisterwürde. Es ist übrigens wohl möglich, dass er dann noch zwei weitere Jahre bei Venius als Genosse blieb.

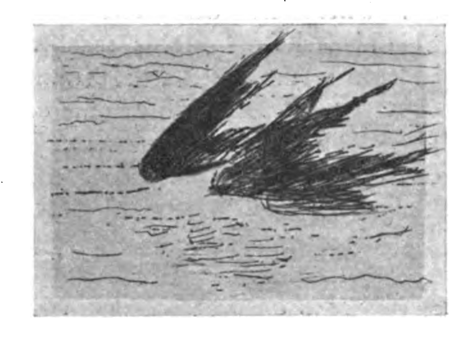
Im Frühling 1600, mit 23 Jahren, begab er sich nach Italien. Sein guter Stern führte ihn zuerst nach Venedig. Dort glühte noch ein letzter Nachschein der versunkenen Hochrenaissance. Wie mochte sich sein Malerauge weiden an den Werken eines Tizian, Bordone und Paolo Veronese!

Aber vor allen that es ihm offenbar Tintoretto an, dessen phantasiemächtige, wie die stürmereiche Adria ihm entgegenrauschende Kunst er als ein wahlverwandtes Element begrüssen musste. Rubens wäre nicht Rubens gewesen, wenn er nicht mit geschwellter Brust und leuchtenden Augen das schöpferische Schalten dieses grossen Venezianers empfunden hätte und die Meisterschaft, womit er die stärkste Illusion der Raumvertiefung und der Luft giebt und all die vielen Organe seines Wollens lenkt und schwenkt. — Allein das gilt doch nur sehr im allgemeinen und nicht unbedingt. Manches Gewaltswerk Tintorettos war ihm doch wohl zu fahrig und von zu jähen Quermotiven durchschossen. Und seine Gestalten, die er zum Zweck ihres Einbezugs im ganzen sich möglichst vielseitig regen und wenden lässt, werden dem naturderben Vlaemen doch bisweilen etwas gar zu kunstbedeutsam, etwas gar zu sichtlich vom Bildgefüge bestimmt erschienen sein. Auch kam Rubens niemals darauf, so bühnenartig zu disponieren wie Tintoretto in jenen Grossgemälden des Abendmahls, der Hochzeit in Kana u. a., worin der Vorgang so weit und in so durchgeführtem Anschluss an die Perspektive der architektonischen Scenerie sich in den Hintergrund erstreckt, dass sie das Vollgewicht der Anschaulichkeit einbüsst und deshalb auch nicht im Gedächtnis haftet.

Das jagende Feuer Tintorettos äussert sich namentlich auch in den starken und mannigfachen Gegensätzen seiner Lichter und Schatten, aber weil er so gern auf Bolusgrund und mit Deckfarben malte, die er im Schatten durch Lasuren hob, so sind seine Bilder meist eingeschlagen. Die fett aufgesetzten Lichter treten schier bar der Mitteltöne aus einem rauchigen Dunkel, das allzuviel Umfang hat. Aber seine hellgrau grundierten und sorgsamer ausgeführten Werke haben einen olivgrünlichen oder mit Honig, weissem Wein, geschliffenem Feueropal und Goldtopas vergleichbaren Schimmer, worin er den Raum und die Gestalten wundersam zusammenstimmt.

Ein Hauptvorzug seiner Malkunst liegt ferner in dem grossartig freien, kühnen Vortrag alla prima, der oft eine förmlich blitzende, schussartige Kraft der Wirkung hat, und wir können uns vorstellen, wie sich Rubens daran entflammte.





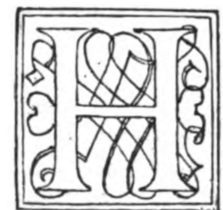
HERR VON WERNER

VON

HARRY GRAF KESSLER

„Der hohe Reichstag ... die Redner,
welche einen kostbaren Tag mit
Angriffen gegen meine Person vergeudet
haben."
A. von Werner.

(Broschüre gegen den Reichstag.)



ERR von Werner glaubt, seine Person habe den Reichstag einen ganzen Tag beschäftigt. Diese Täuschung muss ihm sehr persönlich sein; Niemand sonst hat wohl ihn bei diesen Debatten im Vordergrund gesehen, sondern Grundprinzipien deutscher Kultur, die mit Recht zur Sprache kamen im deutschen Reichstag, — und einen anderen Maler als Herrn von Werner, Manet, dem bei passender Gelegenheit in würdiger Weise Ehre geschah.

Aber Herr von Werner repräsentiert allerdings ziemlich gut einen bestimmten Geist, eine eigentümliche Form mittelmässiger Künstlerschaft, die drauf aus ist, mit Hülfe hoher Regierungsorgane die Kunst zu sich herabzunivellieren. Er hat es fertig gebracht, hohe Stellen diesem Geiste dienstbar zu machen. Und in diesem Geist hat er das Fiasko von St. Louis mit verschuldet.

Denn so ist es, trotz seiner Streitschrift, die Nichts bedeutet als einen harmlosen Scherz: er thut in ihr, als erdrücke er seine Widersacher unter Beweisen und Privatbriefen; aber er streitet nur um Nebensachen: ob er der Jury in Hamburg mit Recht oder Unrecht beiwohnte, ob er dem Staatssekretär einen Befehl überbrachte, ob er diesen oder jenen Auftrag gehabt hat. Die Hauptsache bestätigt er, dass er im ganzen die Leitung hatte. Er war bei der Deputation, die den Staatssekretär veranlasste, die erste, zweckmässige Kommission für St. Louis fallen zu lassen. Er war es, der ablehnte, dem deutschen Künstlerbund in St. Louis Raum zu schaffen. Er war unter allen Künstlern Deutschlands auserwählt, um zuerst offiziös und dann offiziell, wie es in der Bestallung heisst, „bei den Vorarbeiten für die deutsche Kunstabteilung in St. Louis 1904 der Reichsregierung beratend zur Seite zu stehen". Deshalb ist es irrelevant, wie im einzelnen Dieses oder Jenes zustande kam; denn im ganzen und für das Ganze trägt Herr von Werner als Urheber und offiziell berufener Sachverständiger mit die Verantwortung.

Er hat also, wie dieses Abenteuer zeigt, durch seine Beziehungen jene Geistesrichtung zu einer Gefahr für die gesunde Bethätigung der deutschen Kunst gemacht. Dieser Geist muss deshalb wie eine drohende Krankheit untersucht werden. Und Herr von Werner, der ihn offiziell vertritt, bietet sich bequem zur Hand als Demonstrationsobjekt für diese kulturpathologische Untersuchung.

❦

Man kennt Herrn von Werners Bilder. Ihre Sujets haben ihnen eine grosse Verbreitung gesichert, die etwa der des Staatshandbuchs für die preussische Monarchie entspricht. Ministerien und Unterbe-

amtenwohnungen erhalten von ihnen ihre Stimmung. Sie gelten dort für Geschichtsbilder. Unendlich trocken und steif stehen meistens zwölf bis sechzig uniformierte, auffallend ausdruckslose Herren herum. Man denkt, ein Modebild für Militärschneider, eine Illustration zur Kleiderordnung; aber die Unterschrift stellt fest: ein Geschichtsbild, ein grosser Moment aus einer grossen Zeit; König Wilhelms Kriegsrat, die Kapitulation von Sedan, die Kaiserproklamation in Versailles. Vorher wollte man lachen; jetzt möchte man lieber weinen, wenn die Langeweile nicht jeden Affekt ausschlösse.

Was fühlt Herr von Werner selbst bei seinen Bildern?

Auch er, darf man zuversichtlich sagen, Nichts. — In seinen Reden beruft er sich bei jeder Gelegenheit ausgiebig auf die Wärme seiner patriotischen Begeisterung. Aber dann sollte sich doch ein Wenig wenigstens von dieser Erregung in seiner Handschrift, seiner Malerei, erkennen lassen. Menzel, wenn er Friedrich den Grossen zeichnet, blitzt und zittert vor Erregung, die sich im Leben seiner Linien, Lichter, Schatten mitteilt. Goyas „Dos de Mayo" und Raffets „Revue Nocturne" sind von der Stimmung der Kriege Napoleons, von Sieg und Schmach, so getränkt, dass sie noch immer gegeneinander wie gespenstische Kämpfer die ganze Leidenschaft der Zeit wachrufen. Blosse Porträts vermitteln uns die Erschütterung ihrer Maler: Velazquez, oder noch Lenbach. — Und Herr von Werner malt die Kaiserproklamation so.

„Mehrere Dutzend Stiefel" hat er selbst gesagt.

Also Herr von Werner sieht die vaterländische Geschichte so, ohne irgend ein eigenes Gefühl, ausser vielleicht der Ehrerbietung vor Stulpstiefeln. Und aus dieser korrekten Haltung des Musterbeamten, die noch nicht einmal Patriotismus ist, da ihr die Liebe fehlt, aus dieser blossen „guten Gesinnung" heraus, glaubt er Kunst schöpfen zu können.

Das ist das erste Merkmal der Kunstauffassung, die mit Herrn von Werner am Ruder ist: dieser Glaube an die Fruchtbarkeit der bloss verstandesmässigen „Gesinnung". Das ist das erste bei dieser kulturpathologischen Untersuchung festzustellende Symptom.

✵

Aber in diesem Symptom zeigt sich ein Mangel, der noch viel weiter und tiefer geht: die Unkenntnis, dass Gefühl zum künstlerischen Schaffen gehört. Herr von Werner weiss nicht, dass der Künstler mit dem Gefühl, den Linien-, Farben-, Raum und Formgefühle schafft. Er sagt besorgt: „Welche Fragen stellt die Zukunft an uns Maler, wenn einst die Photographie dahin gelangen sollte, farbige Nachbildungen der Natur zu erzielen?" (Rede von 1903.) Und darauf schweigt er und verzweifelt. Auf das Gefühl kommt er nicht. Er ist seit dreissig Jahren Akademiedirektor; aber er hat noch immer nicht entdeckt, dass Künstler im Gegensatz zu photographischen Apparaten mit dem Gefühle schaffen. Man hält es nicht für möglich. Man fürchtet, Herrn von Werner Unrecht zu thun. Aber er ist mehrere Male auf diese Frage zurückgekommen, was die Photographie von der Malerei unterscheide. Und jedesmal hat er darauf ebenso ratlos stillgeschwiegen. Das Auge des Malers und die Linse des photographischen Apparats unterscheiden sich wirklich für ihn durch nichts Wesentliches, Greifbares. Das Gefühl und die vom Gefühl beseelten Musen: Phantasie und Geschmack, sind ihm nicht vorgestellt. Er kennt nur Kunst ohne Gefühl, ohne Phantasie, ohne Geschmack.

✵

Daraus folgt, was er in der Natur für die Kunst sucht und in der Kunst kennt und anerkennt.

In der Natur, nicht was zum Gefühle spricht: die Melodie der Linien und Farben, die rätselhaften Wirkungen, die ohne Umweg durch den Verstand im warmen Urschoss des Gefühls gebettet bleiben; sondern nur was die Vernunft betasten kann, die photographische Thatsache: den Baum, das Haus, den Herren so und so, — und die Beziehungen solcher Thatsachen: den Witz, die Anekdote, das Ereignis.

Diese Borniertheit seines Ausblicks auf die Natur zeigt er naiv, wo er einmal Menzel gegen die Impressionisten ausspielt. „Er (Menzel) führt uns in eine behagliche Kommerzienratsfamilie in Berlin W., die Reiseprojekte macht . . . oder zu dem sich der Sommerfrische erfreuenden, in der Hängematte nach dem Mittagessen (!) behaglich sich schaukelnden petit-bourgeois; *lauter Impressionen* (!) . . . Aber wie verschieden von all dem, was wir in den letzten Jahren als Impressionismus in der Kunst . . . haben anpreisen hören, ist dieser Menzelsche Impressionismus! Allerdings ist *nur ein* ganz kleiner Unterschied zwischen beiden: Menzel hat *wirklich Eindrücke aus der Natur* empfangen . . . die Anderen glaubten (bloss) Eindrücke zu haben."

Das also sind wirklich Eindrücke aus der Natur: die Kommerzienratsfamilie in Berlin W., der petit-bourgeois, der sein Mittagessen behaglich verdaut. Wer sich vom sterblichen Glanz des Lichts, von den Linien und Formen der Natur in ihres Werdens Tumulte bewegen lässt, *glaubt* bloss Eindrücke zu haben; er ist, wie Herr von Werner die Modernen nennt, ein „Flunkerer und Flausenmacher".

Man versteht, was daher für Herrn von Werner „Wahrheit", „eifriges Studium der Natur" bedeuten: nicht das Studium der wirklichen Farben, Formen, Linien, das Eindringen in die Geheimnisse des wirklichen Lichts und der wirklichen Bewegung; sondern Beobachtung von allerlei Besonderheiten und kleinen Witzen. Deshalb ist es auch gleichgültig, wenn er nachrechnet, wie zahlreiche Akt-Modellstunden unter seiner Leitung in der berliner Akademie hinzugekommen sind; denn es kommt nicht darauf an, wie viel der Schüler sich die Natur ansieht, sondern was er darin zu suchen lernt. Und daher kommt es, dass Herr von Werner selber, trotz der realistischen Gewissenhaftigkeit, deren er sich als malender Staatsbeamter rühmt, die Natur ganz und gar unwahr und willkürlich wiedergiebt. Sein General Alvensleben in der National-Galerie enthält lauter Farbentöne, die nie und nirgends in der Natur so zusammen vorkommen; dafür wird Herr von Werner allerdings wohl immer vermeiden „acht Knöpfe da zu malen, wo deren in Wirklichkeit neun sind". Das dürfen wir ihm glauben. Das ist sein „Studium der Natur".

❀

In der Kunst ist er von Natur blind gegen Geschmack und Phantasie. Denn diese sind Blüten des Gefühls. Und das ist Herrn von Werner ja verschlossen.

Die alte Kunst schätzt er daher, wie es scheint, vornehmlich als Zollstock, weil sie nützlich ist, um Künstler damit auf die Finger zu klopfen. Wenigstens glaubt er das; und man erfährt in seinen Reden sonst Nichts von ihren Vorzügen. Denn er ist für einen so begeisterten Jünger der alten Meister merkwürdig schweigsam über das Einzelne, was er an ihnen schön findet. Er sagt weiter Nichts, als dass „unter ihnen", wie er sich in seinem eigenartigen Deutsch ausdrückt, „bezüglich des Dogmas vom Schönheitsgedanken wohl keine Meinungsverschiedenheit herrschen konnte". Aber was er unter dem „Dogma vom Schönheitsgedanken" etwa versteht, erläutert er leider nirgends. Wir erfahren nur, dass der Staat die Pflicht habe, den „Schönheitsgedanken" (nicht das Schönheits*gefühl!*) zu pflegen und zu aichen, „etwa ähnlich so, wie eine internationale Kommission über die Sicherheit und Zweifellosigkeit des modernen Metermasses wacht". (Reden, S. 42.)

Da Herr von Werner sich theoretisch ausschweigt, so sind wir also auf sein praktisches Verhalten angewiesen. Und da bietet sich glücklicherweise sein von ihm selbst sorgfältig in besonderen Aufsätzen klargelegtes Verhältnis zu zwei Männern erleuchtend dar: zu Wilhelm Bode und zu dem früheren Reichspostsekretär von Stephan.

Bode hat in der Zeit, während Herr von Werner als Akademiedirektor so laut und oft den „Schönheitsgedanken" der alten Meister predigte, alte Meister echt und in grosser Schönheit nach Berlin gebracht. Herrn von Werner lässt das kalt: er verfolgt Bode mit einer unermüdlichen Gegnerschaft.

Stephan dagegen, der uns die deutsche Postfassade: das Pseudo-Barock, die Pseudo-Gotik, die Pseudo-Deutsche Renaissance geschenkt hat, ist in der bildenden Kunst „ein wirklicher Sachverständiger und Förderer". Herrn von Werner geht das Herz auf bei den Postfassaden. Er preist Stephan ihretwegen als „echte Künstlernatur", als „bewährten Fachmann in Kunstfragen", als „umsichtigsten Förderer deutscher Kunst". (Deutsche Revue Juni 97.)

Man muss also doch wohl annehmen, dass Herr von Werner in diesen Postfassaden das wiederfindet, was er in der alten Kunst geniesst. Und man wird in dieser Annahme leider bestärkt durch die eigenen Werke des Herrn von Werner, in denen er glaubt, an alte Kunst sich anzulehnen.

Wir kennen ja alle den Fries an der Siegessäule. Herr von Werner verwertet in ihm offenbar seine Studien an Rubens und Veronese. Man sollte daher erwarten, das erstrebt zu sehen, was die venezianisch-vlämischen Dekorateure gross macht, das Leben und den Rhythmus der Linien, das Gleichgewicht und Vibrieren der Farbentöne, den Lichtrausch, der fein wie ein Bülowsches Crescendo aus dem Helldunkel herauswächst. Aber gerade diese Eigenschaften scheint Herr von Werner nicht bemerkt zu haben. Er hat etwas Andres gesehen: dass Rubens, wenn er dekorativ wirken wollte, dicke Frauen in Rot, Gelb oder Blau malte. Das thut denn Herr von Werner auch gewissenhaft korrekt wie immer gegen das „Dogma vom Schönheitsgedanken".

. . . Des Herrn von Werner Studium der alten Kunst gleicht etwas seinem Studium der Natur. Beide dringen gleich tief. Man darf aber wohl ohne Ironie die Hoffnung aussprechen, dass Herrn von Werner seine Bewunderung für die alte Kunst unter diesen Umständen nicht Ernst ist.

Gegen die moderne braucht er sich wenigstens nicht zu verbeugen. Man weiss, mit welchem feinen Verständnis er ihr die Wahrheit sagt.

Er hält ihr vor: „Was ich heute (1890) als Pleinair-Malerei angepriesen höre, ist eigentlich recht kindlich gegen alles, was *Meissonier* u. a. schon vor Jahr und Tag in dieser Richtung als etwas ganz Selbstverständliches geleistet haben.“

Er sagt, — und bezeugt damit seine feine Unterscheidungsgabe zwischen Künstlern: „Die Namen Meissonier, Gérôme, Flandrin, Cabanel und Hébert, Fromentin und Breton, Diaz, Decamps, Rousseau, Daubigny, Corot und Millet, Troyon und Rosa Bonheur bezeichnen die Blütezeit und den Gipfelpunkt der französischen Kunst“. (Rede vom 12. 1. 1900; die unterstrichenen Namen sind von mir gesperrt.) Er hält den Impressionismus, der die Kunst seiner Zeit in ihren Fundamenten erschüttert hat, für eine blosse Sonderbarkeit: „Mit den Impressionisten . . . . . will ich mich hier nicht beschäftigen, da ich sonst vielleicht auch auf andre Kuriosa verfallen könnte“. (Rede von 1890.) Er hat die Probleme der modernen Kunst nie anders als mit Schimpfwörtern angepackt. Er hat sich nie enrsthaft mit den Arbeiten von Männern wie Manet, Monet, Renoir auseinandergesetzt. Sie sind für ihn allesamt bloss Kuriosa, „genial sein sollende Schmiererei“, Ausgeburten der Reklame: Als er ein einziges Mal einen bestimmten Künstler als Vertreter der Moderne herauszugreifen unternahm, wählte er als solchen „Herrn Heinrich Pudor, alias Scham“. (Reden 1895 S. 91.)

✻

Diese Auffassung der Natur und Kunst soll Laien und Künstlern aufgezwungen werden durch Gewalt. Das ist der Schlussstein des Wernerschen Geistes.

Die Formen der Gewalt, die Herrn von Werner recht sind, fangen bei Unhöflichkeiten an und hören in der moralischen Skala bei Etwas auf, dessen richtiger Name peinlich zu schreiben wäre. Als der Künstlerbund in Weimar begründet wurde, hat Herr von Werner folgenden Satz drucken lassen: „Was wollte er (Leistikow) erwidern, wenn jemand behauptete, die zur Versammlung vom 4. April resp. zur Leitung des neuen deutschen Künstlerbundes berufenen Herren Kunsthändler Paulus, Direktoren und Angestellte von Museen von Tschudi, (von mir gesperrt) Gutbier, von Seidlitz, Dr. Lichtwark, Dr. Pauli, Graf H. Kessler, Dr. Treu, von Bodenhausen wären nicht einmal Dilettanten, denn sie würden zweifellos nicht die allerunterste Stufe der Aufnahmeprüfung in irgendwelcher Kunstschule bestehen können?“ (Brief des Herrn von Werner im düsseldorfer General-Anzeiger vom 31. Dezember 1903.) Von hundert Personen, die das in ihrer Zeitung lasen, haben sicherlich neunzig gemeint, Herr von Tschudi sei mit in die Leitung des Künstlerbundes eingetreten. Wo dieser Eindruck Herrn von Tschudi schaden konnte, wusste Herr von Werner ganz genau.

Aber den sichersten Bundesgenossen für seine Kunstauffassung sieht Herr von Werner doch noch immer im Staat. Der Staat soll den „Schönheitsgedanken“, d. h. Herrn von Werners Auffassung von Natur und Kunst, aufrechterhalten „etwa ähnlich so, wie eine internationale Kommission über die Sicherheit und Zweifellosigkeit des modernen Metermaasses wacht.“ Ich habe das schon einmal zitiert; aber man kann es nicht oft genug wörtlich lesen. Denn es bezeichnet in einem unnachahmlich suggestiven Stil die Kunstpolitik, die Herr von Werner will.

Um dieses Metermass in der Kunst aufrechtzuerhalten, ignoriert der Staat bei Aufträgen Künstler wie Liebermann, Klinger und Hildebrand. Herren von Werners Werke, die der Staat dem Metermass zuliebe bevorzugt, sind bekannt. Der Vergleich lehrt, in den Dienst welcher Kunst der Staat als Polizist geraten kann.

Im Grunde genommen braucht man Nichts gegen Herrn von Werners „Dogma“ zu sagen. Die beste Kritik der Wernerschen Kunstpolitik sind in Wirklichkeit die Wernerschen Leistungen. Denn kein Dogma, mag es noch so schön getauft sein, kann die Diktatur von Werken wie die „Kaiserproklamation“, Fries an der Siegessäule oder der General Alvensleben aushalten.



CHRONIK

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Anton v. Werner veröffentlichte jetzt in den münchener neuesten Nachrichten eine Zuschrift Alb. v. Kellers, welche lautet:

„Und da (1893) kann es wohl geschehen sein, dass ich (Keller) im Verlaufe des Diners zu Ihnen gesagt habe: Ein Hauptgrund für die Entstehung der Secession in München ist der Umstand, dass ein Künstler wie E. v. Stieler Präsident der münchener Künstlergenossenschaft ist. Sie hätten der Vorstand der münchener *Künstlergenossenschaft* sein müssen, unter einem Präsidenten von Ihrer künstlerischen Bedeutung wäre es vielleicht gar nicht so weit gekommen.

So und nicht anders kann der Satz gelautet haben, das ist logisch.

Setzen wir nun Ihre Version hierher:

Ein Hauptgrund für die Entstehung der Secession in München ist der Umstand, dass ein so unbedeutender Künstler wie E. v. Stieler Präsident der münchener Kunstgenossenschaft ist. Sie müssten unser (das heisst der **Secession**) Vorsitzender werden. Sie wären der rechte Mann dazu."

Anton v. Werner vertiefte durch die Mitteilung von dieser Zuschrift die sichere Überzeugung, dass seine Version die unrichtige ist. Keller kann nicht gemeint haben, dass Anton v. Werner Vorsitzender der münchener *Secession* werden sollte, er kann, das geht aus dem Habitus des Gesprächs hervor, nur haben ausdrücken wollen, dass einer sehr unbedeutenden Persönlichkeit gegenüber ein Mann wie Anton v. Werner vielleicht die münchener *Künstlergenossenschaft* besser repräsentiert hätte. — Selbstverständlich ist das auch unsere Meinung. Gegenüber Eugen v. Stieler ist Anton v. Werner ein Gott.

✻

Die Komik der Wernerschen Situation liegt zweifellos darin, dass das Missverständnis eben Anton v. Werner und dass es ihm bei einer Broschüre begegnete, deren Ausgangspunkt es bildete, dass leichtsinnige Menschen getadelt wurden, welche Angaben gemacht hatten, die nicht ganz korrekt waren. Wenn Anton v. Werner nicht einmal mehr richtig registriert, wenn bei diesem Manne, der über alle Briefe, die er geschrieben, über jeden Besuch, den er gemacht hat, genau Buch führt, die Korrektheit nicht mehr die Domäne bleibt, in der er siegt und herrscht — was bleibt dann von Anton v. Werner noch übrig? Zweifelnd betrachten wir Anton v. Werners neuestes Bild, das Porträt des Generals v. Alvensleben in der Nationalgalerie auf die Knöpfe und Orden hin. Vielleicht ist ein Fehler selbst in den Knöpfen; vielleicht hat v. Alvensleben einen Orden auf dem Bilde, den er in Wirklichkeit gar nicht hat. An

Allem kann man zweifeln, wenn Anton v. Werner nicht einmal mehr korrekt ist.

Unser Akademiedirektor hat wirkliches Pech in neuester Zeit. Konservative Abgeordnete haben tadelnde Worte gegen ihn ausgesprochen. Unser kluger Staatssekretär hat geäussert, dass man bei künftigen Gelegenheiten nicht wieder so einseitig und eigenmächtig verfahren würde. Vor allem hat aber Anton v. Werner, der in seiner Broschüre sagt, Maler wäre er und Maler bliebe er, darin Pech gehabt, dass gerade jetzt dieser General v. Alvensleben in die Nationalgalerie gelangte!

Es ist ein wahrhaft entsetzliches Bild. Es ist eine Hand darauf, die eine Uhr hält — wenn man sagen würde, die Hand sähe wie angestrichener Gips aus, so würde man selbst dies unedle Material: Gips, beleidigen. Der General macht ein Photographiergesicht; er ist offenbar nach einer Photographie gemalt und das Bild ist auf dem Wege von dem Photographenkasten auf die Leinwand nicht durch ein Genie passiert. Hinter diesem Photographiengeneral tobt eine Schlacht. Mit Massen tobt sie; sänftiglich; sie wird von nürnberger Spielzeugfiguren ausgefochten, die über ein Feld laufen oder verwundet werden oder Kanonen abschiessen. Kleine Puppenfiguren. Nur *gemaltes* Zeug. Nicht einen Augenblick denkt man, diese Püppchen lebten. Dann sieht man auf dem Bilde ein Bauernhaus brennen. Nur *gemalte* Flammen. Und ein nur *gemalter* Himmel wölbt sich über dieser Scene, vor welcher — ganz regungslos, ohne sichtlichen Anteil an der Schlacht und doch nicht mit der Ruhe des Schlachtendenkers, für den die Vorgänge etwas Vorausberechnetes haben — lediglich unbedeutend, lediglich zum Photographiertwerden bereit, der unglückliche General v. Alvensleben steht. Ein schreckliches Gemälde; ein Original für einen Öldruck.

An derselben Wand von Neuerwerbungen für die Nationalgalerie hängen die beiden der Galerie geschenkten Bilder von Goya. Man unterdrückt den Gedanken nicht, dass, wenn der Handwerker, der den General v. Alvensleben porträtiert hat, Goya zu censieren gehabt hätte, er ihn nicht für St. Louis reif gefunden haben würde. Jetzt ist es möglich, dass Anton v. Werner sich vor der Autorität des Namens Goya beugt. Innerlich denkt dieser ehrliche, nur ganz unkünstlerische Mann aber: Gottseidank, dass kein Schüler meiner Akademie so malt wie dieser Goya . . .

✲

Nicht nur in der Nationalgalerie auch im alten Museum sieht man übrigens neuerdings Goya. (Er lebte à cheval zweier Jahrhunderte, deshalb kann er im alten Museum wie in der Nationalgalerie vertreten sein.) Das Bild im alten Museum ist ganz herrlich. Ein Gemach mit Personen an einem Tisch. Helles Seitenlicht fällt in den Raum. Das Bild mutet noch moderner an als die beiden Goyas der Nationalgalerie.

✲

Das Gerücht trat auf und wurde widerrufen, dass der Bildhauer Brütt von starken Bedenken gegenüber seinem Denkmal Kaiser Friedrichs vor dem brandenburger Thor ergriffen sei und dass er den Gedanken gefasst habe, das Denkmal noch einmal zu machen. Er würde dann ähnlich gehandelt haben wie der Bildhauer Frémiet, der sein Denkmal der Jungfrau von Orléans in Paris auf der place des Pyramides — als es eines Tags behufs einer Reinigung zu ihm ins Atelier zurückkam — gegen ein anderes vertauschte, das er vorbereitet hatte. Die Pariser merkten es nicht oder merkten es sehr viel später. Bei seinem Tode erfuhr man, dass ihm dieser edle Verbesserungseifer 25000 Frs. gekostet hatte. Brütt soll angegeben haben, dass ihm nicht bekannt geworden wäre, welche architektonische Form der Gesamtbau haben sollte(!). Wenn Brütt diesen Verbesserungseifer gehabt hätte, so wäre es zweifellos sehr unangenehm unter andern auch für den zweiten Bildhauer gewesen. — Für Bremen hat der vorzügliche Bildhauer Adolf Hildebrand die Ausführung eines Bismarckdenkmals übertragen bekommen. Er wird Bismarck als eisengepanzerten Reiter darstellen, der auf die östlichen Pforten des Rathauses zureitet. — Prof. Begas ist beauftragt worden, den Sarkophag des Kaisers Friedrich zu wiederholen. Als Material wird penthelischer Marmor genommen, wie er im Auftrag der Kaiserin Friedrich beim Sarkophag der Kaiserin verwendet wurde. Beide Sarkophage werden dann bläulich schimmern. — Die Statuen der Siegesallee werden zum Schutze gegen Staub mit einem weissen Wachs überzogen.

✲

Unter den Wahlen zur Akademie freuen und interessieren uns hauptsächlich die von Gaul, Messel, Kupferstecher Krüger, Israels und Zorn.

✲

Bei Schulte sahen wir die Werke des spanischen Malers Anglada. Sprechen wir zuerst von den saftvollen kleinen Skizzen, die er freudigen Augs auf Strassen und Plätzen, von bewegten Menschenscharen, von Gruppen im Theater, in dem Innern von Wäldern aufnimmt. Zum Bilde wird ihm, was er sieht, wenn er Nachts durch Paris wandelt. Er ist bei der Wiedergabe solcher nächtlichen Eindrücke heftiger als etwa Whistler. Whistler hatte solche Eindrücke noch „verarbeitet“. Whistlers Nachtstudie einer Strasse im Schnee, auf die unsicheres Laternenlicht fällt, oder seine berühmte Auslage eines Ladens mit Früchten, die aus dem dunklen Grau rechts und links hervorschimmern, zeigen, wie Whistler immer, wenn auch nicht der Zeit, so doch dem Gedanken nach, einen langen Weg zurückgelegt hat, ehe er ein Bild — oder auch nur eine Studie — auf die Leinwand treten liess. Nicht so sind die Vorgänge bei Anglada. Dieser spanische Maler lässt seine Eindrücke in materieller Farbe, wie er sie kräftig

gesehen hat, in die Erscheinung *sofort* zurückkehren. Arbeiten dieser Art sind seine Studien von Orchestermitgliedern an dunkelgrünen Pulten, Ecken von Holzgalerien mit malerischem Helldunkel im moulin rouge, eine kleine Studie eines Stalles mit einem weissen Pferde vor einer rosafarbenen Wand, eine Chanteuse, die in gelb und rosa mit grünem Besatz vor einem grünen Vorhang auf dem hell erleuchteten Podium steht. Zu dieser Gruppe seiner Arbeiten gehören auch kleine Kopf- und Farbenstudien, wie eine Dame unter einem grünen Hute oder die Dame in heller Beleuchtung unter einem gelben Strohhut. So entstand schliesslich auch – aus der Unmittelbarkeit des Sehens – die ausgezeichnete Studie, die einen Blick auf eine Strasse unter Bäumen traumhaft trotz des pastosen Farbenauftrags zeigt: An den Zeitungskiosken, die durch die Beleuchtung aus dem Dunkel teilweise herausgehoben werden, bilden einzelne zerrissene Plakate magische Flecken; inmitten des Blaugrüns der nächtlichen Bäume sieht man in breitgemalten Flächen gelbweisse und silberweisse Lichter von Laternen . . . Das Bild ist im Motiv ähnlich wie manche Nocturnos Whistlers, bei denen über eine körperlose Leinwand der entzückte Blick gleitet und sich am musikalischen Reize der Töne festsaugt. Angladas Arbeit hat nicht diesen sanften Reiz, diesen Blick auf das Unendliche; sie zieht indessen durch das Gefühl für den Ton und den entschieden malerischen Vortrag an.

Einen Übergang zu Angladas „Genrebildern“, die eine weitere Gruppe seiner Arbeiten bilden, sehen wir in einem Ölbilde des Spaniers, das uns ein „Nachtrestaurant“ vorführt. Hier erkennen wir noch nicht die einzelnen Menschen; nur das Hellgrün der Polsterung des Rückens eines weissen an einen Tisch gestellten Stuhles nehmen wir wahr, so dass wir, was den Stuhl umgiebt, nur schimmern und flimmern sehen. Erst wenn er das ausgestaltet, kommen wir zu der Abteilung seiner Genrebilder. Auf einem Bilde „Allein“ zeigt er uns zwei Frauen vor einer Wand sitzend. Ungemein interessant erscheint uns hier die hässlichere von den beiden, die unter einem grossen Hute mit einem braunen Schleier etwas goyahaft anmutet. (Man könnte auch sagen, ihr Kopf sei wie ein Mittelding zwischen einem Bildnis der Madame Réjane und einem gelblichen Totenkopfe.) Von manchem dieser Genrebilder muss man sagen, dass sie etwas süsslich sind. So die „Millionärsloge“, die „Nachtschwärmer“, das Bild „Zwischen zwei Feuern“. Die Werke dieser Gruppe haben zuweilen etwas Gläsernes in ihrem Ton und eine gewisse Weichlichkeit. Dann kommen wir aber zu einer Gruppe von Bildern von grösserem Stil.

Das sind Phantasien, die von dem im Leben Geschauten, ohne dass der Geist sich davon Rechenschaft giebt, weitergeführt werden. So sieht Anglada irgend eine Dame in einem pariser Vergnügungsgarten und umkleidet sie, schon dadurch, dass er sie auf dem Bilde isoliert, mit Poesie. Ihr Gesicht im Halbschatten erkennt man nicht; wovon man Eindruck hat, das ist ihre Gestalt voller Grazie in einem Gewand von Lilafarbe. Von der Banalität des pariser Vergnügungsgartens ist man weit entfernt: wie eine Königin oder eine Fee in dem Garten einer italienischen Villa erscheint uns diese moderne Pariserin. Auf dem Bilde „Champs Elysées“ hat eine andere Transformation Platz gegriffen. Man sieht hier zwei Frauen, die trotz ihrer glänzenden und üppigen Abendmäntel nach der neuesten Mode, phantomartig sind. Sie enthalten die Essenz von Wesen, die der Maler darstellen wollte, sind nicht die Wesen selbst. Die Umgebung aus der Strasse der Champs Elysées zu Paris, die wie eine Traumlandschaft hinter ihnen liegt, bestätigt den Charakter dieser Arbeit.

Man sieht, wie Anglada von Paris geblendet ist; wie er in ihm den Höhepunkt des Lebens, seiner Existenz findet. Der Spanier verleugnet sich dennoch nicht. Manch einer Pariserin äusseres Bild wurde durch des Malers zwingendes Temperament aus ihrem Milieu zu einer spanischen Erscheinung hinübergeleitet. Auch hat sich Anglada zu manchem Bilde von unmittelbar spanischen Scenen anregen lassen.

Er hat auch in Frankreich ländliche Scenen gemalt: zwei importante, in der Bretagne gemalte Pferdebilder zeugen dafür, die mit grosser Eindringlichkeit die farbige Erscheinung geben. Unter den spanischen Motiven aber sind der Hahnenmarkt mit einem schönen gelbgrünen Gewandstück, das von einem feisten Händler getragen wird, den eine Flut von Hahnenfarben vor einem ruhig nächtlichen Hintergrunde umgiebt, sowie ein phantastischer Tanz in einer nächtlichen Stunde hervorzuheben. Auf dem Hintergrunde des Meeres spielt sich dieser eigenartig wirkende Tanz ab. Einzelne Lichter in der Ferne funkeln. Spanische Zigeunerinnen haben sich versammelt, der Heimkehr ihrer Männer harrend. Sie haben ihre Hunde in den Armen, drehen sich langsam, die Hunde an sich pressend, in einer wiegenden Bewegung. Es ist ein ungemein eindringliches Bild.

Eine Ausstellung von Porträts will Anglada im nächsten Jahre veranstalten. Auf diesem Gebiete haben wir von ihm vorläufig eine Studie kennen gelernt, die zwei reizende junge Mädchen in Weiss in der Zwitterbeleuchtung von heure bleue und elektrischem Licht darstellt.

✲

Anglada ist siebenundzwanzig Jahre alt, aus Barcelona, von kleiner Statur, sehr schwarz, sehr bärtig, ein sehr leidenschaftlicher Arbeiter. Er hat sich allein entwickelt. Als sechzehnjähriger Knabe zog er in die Wälder seiner Heimat hinaus und malte Landschaften. Im zwanzigsten Jahre ging er nach Paris und zeichnete dort in einer Privatakademie. Vom Einfluss irgend eines lebenden Malers ist nichts in ihm wahrzunehmen. Er hat im Louvre zu kopieren versucht, aber die innere Ruhe nicht gehabt, die ihm erlaubt hätte, die Arbeit zu

Ende zu führen. Das Bild, das er sich damals zum Kopieren erkor, war bezeichnender Weise ein Rembrandt.

❋

Bei Paul Cassirer fand eine ausgezeichnete Gedächtnisausstellung für Camille Pissarro statt. Man begleitet den Künstler vom Anfang bis zum Schlusse seiner Thätigkeit. Man sieht ihn auf dem Bilde von Pontoise mit dem Markt mit Buden, in denen Puppen verkauft werden, noch auf den Bahnen Corots; nur die Luft ist schwerer und weniger verschmolzen als bei Corot. Auch das herrliche Bild von Feldern, die eine unendliche Fernsicht geben, „der Sommer" gemahnt mit dem feinen Grau der Töne an Corot. Dann folgt man dem Künstler bei dem entzückenden Bilde „im Vorort". Da ist eine Gartenmauer mit roten und weissen Steinen – köstlich! Frühlingsluft dahinter, eine promenierende Dame vorne, ein Haus mit verschlossenen grünen Jalousien steht am Abhang.

Man muss sich Pissarros „Fussweg" von 1879 mit seinem Glanz in der Luft, dem köstlichen Grün, dem Baumschlag des Vordergrundes, zwischen dem die leuchtende Luft durchscheint, und den durchsichtigen Schatten auf dem Weg ansehen. Man muss den „Blick auf einen Flecken" betrachten; man muss die „Apfelbäume" (von 1884) betrachten, die wie ein Gedicht auf die Schönheit des Sommers sind. Man muss auf einem der Bilder nichts als einen violetten Schornstein betrachten: wie der gegen die Luft steht, welch ein Jubel darin ist ... Und dann lese man, was Henry Thode im Aprilheft der Kunst für Alle über die französischen Impressionisten gesagt hat: sie hätten einen herzlosen, nüchternen Naturalismus; sie hätten das Raffinement einer zur Schau getragenen Technik. Henry Thode hat ein merkwürdiges Unglück darin, an Bildern vorbei zu sehen. Er sieht in ihnen, was seine anderen Talente ihm eingeben; er ist vielleicht gedanklich, dichterisch, musikalisch sehr veranlagt; aber ihm fehlt das Auge für Bilder.

❋

Im schneidendsten Gegensatz zu Pissarro steht Lenbach, dessen ganz künstliche Welt sich im Künstlerhaus ausbreitet. Nichts ist bei ihm aus erster Hand. Bismarck hat er abgerundet. Frau Helene von Dönniges hat den gleichen Teint (und Ausdruck) wie nicht wenige Damen, die Lenbach gemalt hat. Man sieht die verallgemeinernden Wirkungen des Colorits. Frau Böcklin ist auf Lenbachs Darstellung zeitlos. Sie könnte in Spanien in der Ferne gestanden haben, als Murillo Madonnen malte. Entzückend sind Lenbachs Studien von Frau v. Poschinger. Nicht das Bild, auf dem er sie *gemalt* hat, das wie ein schlechter Holländer (Terborch, Metsu) aussieht, aber die gezeichneten Studien. Lenbachs Kunst beruht in dieser stilisierten Zeichnung, die mit überaus geschmackvollen Tonangaben in Verbindung getreten ist. Früher hielt man dafür, dass Lenbachs Männerporträts besser wären als seine Frauenporträts und dass er ein Künstler sei, dessen Verdienst wesentlich im Ölmalen bestünde. Jetzt erkennt man klar und klarer, dass, was von Lenbach bleibt, das heisst sein Eigenstes ist, viel weniger in seinen Bismarckporträts enthalten ist als in manchem seiner weiblichen Bildnisse; und dass seine mit Tonangaben verbundene Zeichnung, sein Pastell, seiner Ölmalerei, selbt der, die er früher, in seiner geschätztesten Zeit betrieb, den Rang abläuft.

H.

❋

GEORGES DE FEURE UND DEUTSCHE KÜNSTLERINNEN.

Bei *Keller* und *Reiner* sah man gleichzeitig die schmeichlerische Boudoir-Kunst des Georges de Feure und die männlich robusten Möbel- und Metallarbeiten deutscher Künstlerinnen.

Georges de Feure ist von der Weltausstellung bekannt. Er hatte den Hauptanteil an dem Pavillon l'Art nouveau.

Er ist für uns kulturell und geschmack-psychologisch interessant. Er stellt französische Reinkultur dar. Bing fand in ihm den Mittler, der die modernen belgischen Tendenzen für die Franzosen verdolmetschte und sie auf dem Boden der französischen Tradition akklimatisieren konnte.

Ein Eklektiker ist de Feure. Er wahrt die heiligsten Güter seiner Nation, die Überlieferung Louis XV., Louis XVI. und Empire, er mischt in sie hinein die Noten der Gegenwart, konstruktive Nuancen und japanische Dekors.

Aber nicht schematisch geschieht das, sondern aus einem Temperament heraus, organisch, natürlich; sein Geschmack hängt an dem Luxus der mattgoldenen gobelin-bespannten Möbel, an der Distinktion der Marquisenstühle, die Erinnerung weckt an das galante Jahrhundert. Er liebt das Echo du temps passé, und wenn er es in seinem Interieur wieder klingen lässt, so ist das keine Maskerade, sondern Gefühl.

Es ist das Gefühl des Amateur-Sammlers, der nicht dem Kanon, sondern seinem sicher über viel Reiche waltenden Geschmack gehorcht. So pflückt er auch aus der Gegenwart und okuliert den alten Formen neue Triebe ein. Er streift die Vergangenheitsornamente und die historische Emblematik ab, und lehrt den Physiognomien seiner Möbel die Sprache der Linien; begehrende schmiegsame Kurven leitet er von den Rückenlehnen zu den Armstützen und strebt nach lebendigem Ausdruck der Proportionen und Funktionen. In der modernen konstruktiven Schule ist das erlernt, aber

ihre Gebote von der „Linie als lebendiger Kraft“ wurden nicht sklavisch übernommen, sondern sie wurden französischer Art assimiliert. Im belgischen Holzstil herrscht der kategorische Imperativ, strenge Zucht und muskulöses Training, mit Notwendigkeit wachsen die Teile auseinander, im George de Feure-Boudoir strecken die Möbel ihre weichen Glieder in schmiegsamer Überredung. Bei einem belgischen Möbel denkt man an die strenge puritanische Schönheit einer Gleichung, bei George de Feure's Fauteuils und Sophas denkt man an die lettres de femmes.

Mit Parfums mischt er seine Stilnuancen. Zum achtzehnten Jahrhundert und zur Gegenwart bringt er die Goncourt-Gourmandise japanischer Delikatessen. Raffinements der Künstlichkeit reizen ihn, er stilisiert für seine farbigen Fenster und für Stickereien Frauen zu Ornamenten und changiert mit einander die Frou-Frou-Phantasien der Rue de la Paix und den Linienrhythmus mit dem Pfauenschleppenschweif auf Frauenporträts des Outamaro und er taucht das in eine artifizielle Bühnen-Illumination. Er spielt mit verwegener Grazie um den Geschmack; im Grunde nicht sehr schöpferisch, kennt er alle Mittel des Faszinierens. Er ist ein Rostand-Temperament: Quel geste . . .

Die deutschen Künstlerinnen, die ihre Arbeiten für St. Louis hier zu einer Vorschau ausstellten, steckten sich, wohl aus natürlicher Reaktion gegen das alte Odium der „weiblichen Handarbeit“, strenge und sachliche Ziele.

Eine gelungene moderne Variation der Holz- und Metallkombinationen des achtzehnten Jahrhunderts war der Schreibtisch von Marie Kirschner mit seinem Bronzegitterwerk stilisierter Tulpen, das sich zurückschlagen lässt, sodass man den Tisch durch Platten-Auszüge verbreiten kann. Unter den Metallarbeiten fand sich ein doppelseitiges Notenpult (von S. L. Schlieder), Kupferflechtwerk über matter Glasplatte bildet die Pultfläche und über sie wächst der lichttragende Schaft hinauf mit grossgewölbtem, gehämmerten Helm, in den ametystfarbene Glasflüsse inkrustiert sind. Zu erwähnen waren auch die Neelsenschen Eisenwandleuchter, herb und streng in der Führung und energisch in der Krümmung, an die Makintosh-art erinnernd.

Ein originelles Beispiel für die Verwendung dekorativer Hülfsmittel aus der Natur gab Marie Kirschner (die vielseitigste unter diesen Frauen) mit ihrem Paravant, in dessen Stickerei die schimmernden Flügel brasilianischer Käfer wirkungsvoll verwendet waren — Natur-Pailletten. F. P.

DIE SAMMLUNG MODEL.

Das 18. Jahrhundert, die Zeit der Salonkunst, hat ein besonderes Material der Plastik und eine besondere Methode der druckenden Kunst bevorzugt. Die Porzellanplastik und der Farbenstich kamen mit diesem Jahrhundert empor und fielen der Verachtung anheim in den ernsteren Zeiten, die auf die grosse Revolution folgten. Man hatte tändelnd ästhetische Grenzen übersprungen, die im 19. Jahrhundert feierlich innegehalten und beachtet wurden. Der historische überaus duldsame Geist in den letzten Jahrzehnten hat die Porzellanplastik und den Farbenstich wieder ernst genommen und der nie erloschenen naiven Freude an diesen Dingen Sicherheit und Würde zurückgegeben. Beide Kunstgattungen werden heute eher über — als unterschätzt, wenigstens soweit die Preislisten der Auktionen treue Spiegel des Zeitgeschmacks sind.

Im Lichthofe des kgl. Kunstgewerbemuseums ist jetzt für kurze Zeit fast alles Gute, was der berliner Privatbesitz an Gruppen und Figuren in Porzellan besitzt, zu einer sehr stattlichen Leihausstellung vereinigt. Gleichzeitig war für wenige Tage, zum Besten eines wohlthätigen Vereines, bei Amsler und Ruthardt eine kleine, höchst gewählte Gruppe von Farbenstichen zu sehen, aus der Sammlung des Herrn *Julius Model.* Herr Model ist unter den wenigen deutschen Privatsammlern, die ihr Interesse dem Kupferstiche des 18. Jahrhunderts zugewendet haben, der erfolgreichste, selbst unter den öffentlichen deutschen Sammlungen besitzen wenige, namentlich an Farbenstichen, so viel und so Ausgezeichnetes wie er.

In der kleinen Ausstellung war die kurze Blüte des Farbendrucks, die in die Periode Louis XVI. fällt, glänzend vertreten. Die besten Arbeiten müssen immer wieder die Berechtigung und Gleichberechtigung dieser Technik verteidigen, die durch schlimmen Fabrikbetrieb in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts kompromittiert ist.

Die Franzosen und die Engländer hielten sich in der Ausstellung quantitativ und qualitativ ungefähr die Wage. Die Franzosen drucken zumeist höchst kunstvoll von mehreren Platten in der sogenannten Aquatinta-Manier und bieten Originalkompositionen, amüsante, zumeist erotische Scenen, Genrehaftes, Mythologisches, seltener Porträts. *Janinet* und *Debucourt* sind die Hauptmeister, und ihre Arbeiten, die man nur nach guten und gut erhaltenen Drucken beurteilen sollte, sind das Höchste, was der Farbenstich hervorgebracht hat, ganz besonders deshalb, weil die Kompositionen im Sinne der technischen Ausdrucksweise erfunden sind.

Die englischen Stecher arbeiten fast stets nur auf *einer* Platte, in Punktier- oder in der sogenannten Mezzotinto-Manier (Schabkunst). Sie sind bei weitem nicht so selbständig wie die Franzosen. Die Farbe ist hier ein Schmuck, der der graphischen Arbeit hinzugefügt wird, nicht aber wie bei den Franzosen die erste Absicht, von der die ganze Methode bestimmt wird. Die Stärke der

englischen Stecher liegt darin, dass sie den engsten Zusammenhang mit der grossen ruhmreichen englischen Porträtmalerei wahren. Die Kunst Reynolds' und Hoppners namentlich wird von vielen tüchtigen Stechern glücklich übersetzt. Neben den stolzen und reizenden Bildnissen erscheinen die Genrescenen der englischen Kupferstecher recht süsslich und theatralisch.

M. F.

❁

EIN AUFSATZ MAX LIEBERMANNS

Max Liebermann macht im März-Heft der Neuen Rundschau (Berlin, S. Fischer) Bemerkungen über die Phantasie in der Malerei. Er sagt: „Von der Malerei als Ding an sich will ich reden, nicht von der Musik oder der Poesie in der Malerei; denn was nicht deines Amtes ist, davon lass deinen Fürwitz.

Ich will von der Malerei sprechen, die „von jedem Zweck genesen", die nichts sein will als — Malerei: Von ihrem Geist, nicht von der Überwindung ihrer technischen Schwierigkeiten, in der das Publikum freilich und, wie ich fürchte, manche Maler immer noch ihren Wert erblicken.

Allerdings kommt Kunst von können, und dass das Können in keiner Kunst mehr ausmacht als grade in der Malerei, soll keineswegs geleugnet werden.

Aber so hoch auch die Malerei, die gut gemacht ist, einzuschätzen ist: gute Malerei ist nur die, die gut gedacht ist. Was bedeutet die korrekteste Zeichnung, der virtuoseste Vortrag, die blendenste Farbe, wenn all diesen äusserlichen Vorzügen das Innerliche, die Empfindung, fehlt! Das Bild bleibt doch — gemalte Leinwand. Erst die Phantasie kann die Leinwand beleben, sie muss dem Maler die Hand führen, sie muss ihm im wahren Sinne des Worts bis in die Fingerspitzen rollen. Obgleich unsichtbar, ist sie in jedem Striche sichtbar, freilich nur für den, der Augen hat zu sehen, nur für den, der sie empfindet."

„Ich ... verstehe unter Phantasie den belebenden Geist des Künstlers, der sich hinter jedem Strich seines Werkes verbirgt. Die Phantasie in der bildenden Kunst geht von rein sinnlichen Voraussetzungen aus. Sie ist die Vorstellung der ideellen Form für die reelle Erscheinung. Sie ist das notwendige Kriterium für jedes Werk der bildenden Kunst, für das idealistischste wie für das naturalistischste. Sie allein kann uns überzeugen von der Wahrheit der Böcklinschen Fabelwesen wie des Manetschen Spargelbundes."

„Der alte Schadow pflegte seinen Schülern auf die Frage, wie sie malen sollten, zu antworten: „setzt die richtige Farbe auf den richtigen Fleck." Schadow, der nicht nur Akademie-Direktor, sondern — was nicht immer zusammentrifft — auch ein Künstler war, wusste, dass nur das Handwerksmässige der Malerei gelehrt und gelernt werden kann; seine Definition in usum delphini verschweigt wohlweislich, was Malerei zur Kunst macht: die Phantasiethätigkeit des Malers, die darin besteht für das, was er — und zwar nur er — in der Natur oder im Geiste sieht, den adäquaten Ausdruck zu finden. Natürlich vollzieht sich diese Phantasiethätigkeit völlig unbewusst im Künstler, denn Kunstwerke entstehn: sie werden nicht gemacht, und das sicherste Mittel kein Kunstwerk hervorzubringen, ist die Absicht, eins zu machen. Wie Saul ausging, die Eselinnen seines Vaters zu suchen und ein Königreich fand, so muss der Maler einzig und allein bestrebt sein, die richtige Farbe auf den richtigen Fleck zu setzen: ist er ein Künstler, so — findet er ein Königreich.

Ein Bund Spargel, ein Rosenbouquet genügt für ein Meisterwerk, ein hässliches oder ein hübsches Mädchen, ein Apoll oder ein missgestalteter Zwerg: aus allem lässt sich ein Meisterwerk machen, allerdings mit dem nötigen Quantum Phantasie; sie allein macht aus dem Handwerk ein Kunstwerk."

❁

„Der Satz, dass die gutgemalte Rübe besser sei als die schlechtgemalte Madonna, gehört bereits zum eisernen Bestand der modernen Ästhetik. Aber der Satz ist falsch; er müsste lauten: die gutgemalte Rübe ist ebenso gut wie die gutgemalte Madonna. Wohlgemerkt als rein malerisches Produkt, denn, zur Beruhigung frommer Gemüter sei's gesagt, es fällt mir beileibe nicht ein, zwei ästhetisch so ungleichwertige Gegenstände mit einander vergleichen zu wollen. Auch weiss ich wohl, dass die Darstellung einer Madonna noch andere als rein malerische Ansprüche an den Künstler stellt, und dass sie als künstlerische Aufgabe schwerer zu bewältigen ist als ein Stillleben. Obgleich in einem Vierzeiler das Genie Goethes ebenso sichtbar ist als im Faust, kann als künstlerische Leistung „Über allen Gipfeln ist Ruh" doch nicht mit dem Faust verglichen werden."

Grade die naturalistische Malerei „bedarf dieser Phantasiethätigkeit am meisten, weil sie nur durch die ihr eigene Kraft wirken will; was freilich einer weit verbreiteten Ansicht im Publikum durchaus widerspricht. Immer noch sehn die Gebildeten in der naturalistischen Malerei nur eine geistlose Abschrift der Natur, etwa eine Kunst, die von der Photographie, wenn sie erst mit der Form auch die Farbe wiederzugeben gelernt hat, überwunden sein wird. Nein! selbst die Konkurrenz der farbigen Photographie fürchten wir nicht: denn selbst die vollendeste mechanische Wiedergabe der Natur kann höchstens zum vollendeten Panoptikum, nie aber zur Kunst führen. Was der Gebildete an der naturalistischen Kunst vermisst, ist die litterarische Phantasie, weil er die Malerei statt mit den Augen immer noch mit dem Verstande betrachtet."

„Was jeder Künstler aus der Natur heraussieht, ist das Werk seiner Phantasie. Setze zwanzig Maler vor dasselbe Modell und es werden zwanzig ganz verschiedene

Bilder auf der Leinwand entstehen, obgleich alle Zwanzig gleichermassen bestrebt waren, die Natur, die sie vor sich sahen, wiederzugeben. Wie sich im Kopfe des Künstlers die Welt wiederspiegelt, grade das macht seine Künstlerschaft aus.

Raphaels Phantasie war linear, sein Werk vollendet sich in der Linie, seine Bilder sind höchstens geschmackvoll koloriert, die Malerei an seinen Bildern ist Handwerk. Tizians Phantasie dagegen ist durchaus malerisch: er sieht sein Bild als farbige Erscheinung, er komponiert mit der Farbe. Sein berühmtestes Bild, die himmlische und die irdische Liebe, ist sicherlich nur durch den koloristischen Gedanken erzeugt, den nackten Frauenkörper durch Gegenüberstellen der bekleideten Gestalt noch intensiver wirken zu lassen. Ob Tizian etwas anderes hat ausdrücken wollen, weiss ich nicht, und ich glaube, die Kunstgelehrten wissen es auch nicht. Jedenfalls ist der grossartig klingende Titel ganz unpassend und wahrscheinlich von einem geschäftskundigen Venezianer erfunden, der seinen Landsmann den Raphaels und Michel-Angelos gegenüber nicht lumpen lassen wollte; gradeso wie Böcklins Bilder „die Gefilde der Seligen“ und „das Spiel der Wellen“ von Fritz Gurlitt getauft wurden.

Des Velazquez Phantasie ist räumlich. Er denkt räumlich, und mit viel grösserem Rechte als von Degas hätte ich von Velazquez sagen können: er komponiert mit dem Raum. Sein Bild entsteht aus der räumlichen Phantasie. Wie die Figur in dem Raum steht, wie der Kopf, die Hände, die Gewänder als grosse Lokaltöne im Raum wirken, das macht sein Bild aus.“

„Mein alter Lehrer Steffeck hatte ganz recht, wenn er sagte: Was man nicht aus dem Kopfe malen kann, kann man überhaupt nicht malen. Wir malen nicht die Natur, wie sie ist, sondern wie sie uns erscheint, d. h. wir malen aus dem Gedächtnis.

Das Modell kann der Maler nicht abmalen, sondern nur benutzen, es kann sein Gedächtnis unterstützen, wie etwa der Souffleur den Schauspieler unterstützt.“

„Die Malerei ist nicht etwa bloss ein Problem der Technik, die gelernt werden kann, sondern eine reine Phantasiethätigkeit. Natürlich muss jeder Maler sein Handwerk verstehen, wie jeder Schneider oder Schuster sein Metier ordentlich gelernt haben muss. Aber den Wert eines Bildes nach seiner technischen Vollendung schätzen zu wollen, wäre ebenso thöricht, als ein Gedicht nach der Korrektheit der Verse oder der Reinheit der Reime zu beurteilen. Dem lieben Gott sei's gedankt: in der Kunst macht der Rock noch nicht den Mann.“

„Die Technik ist gut, die möglichst prägnant das ausdrückt, was der Meister ausdrücken wollte; sonst ist sie schlecht und wäre sie noch so virtuos.

Überhaupt spricht man viel zu viel von ihr: die Technik muss man gar nicht sehn, ebenso wenig wie man die Toilette bei einer schönen Frau sehen darf. Wie sie nur dazu da ist, um die Schönheit der Trägerin in um so helleres Licht zu setzen, darf die Technik nur die Schleppenträgerin der Kunst sein. Jeder Künstler soll malen, wie ihm der Schnabel gewachsen ist; was allerdings heutzutage schwer ist, denn, wie Schwind sagt, bis man weiss, dass man einen Schnabel hat, ist er vom vielen Anstossen schon ganz verbogen.“

„Der Vortrag des Meisters kann nachgeahmt werden — und die vielen falschen Rembrandts sind der beste Beweis dafür — aber nur der Rembrandt ist echt, in dem du seines Geistes Hauch verspürst. Und sollte ein mittelmässiges Bild wirklich echt sein, von Rembrandts eigener Hand signiert und von sämtlichen Kunstpäpsten als authentisch attestiert, so würde das nur beweisen, dass der gute Rembrandt auch einmal geschlafen habe. Was kümmert uns die Echtheit eines Kunstwerkes! Was des Meisters würdig, ist echt.“

„Es kommt nicht allein darauf an, was Einer ansieht, sondern auch darauf, wer was ansieht, und auch in der Kunst gilt das Sprichwort: niemand ist gross in den Augen seines Kammerdieners; womit ich nicht etwa auf die kleinen Schwächen grosser Meister anspielen will. Wer das Kunstwerk mit den Augen des Kammerdieners betrachtet, wird es nie begreifen. „Nichts ist an sich schön; erst unsere Auffassung macht es dazu.“ Wer Phidias mit den Augen des Professors Trendelenburg anschaut, sieht vielleicht in den Marmorgruppen der Siegesallee Werke des griechischen Bildhauers. Die Breite des malerischen Vortrags machte noch keinen Velazquez und das Helldunkel noch keinen Rembrandt: das ist gleichsam nur das irdische Teil an ihnen.“

✲

DRESDNER BRIEF

In Arnolds Kunst-Salon wurde eine grosse Sammlung Radierungen lebender britischer Künstler zur Ausstellung gebracht. Da der unterzeichnete Berichterstatter selbst die Auswahl getroffen hat, geziemt es ihm mit Lobesworten an sich zu halten. Für den Kenner bedarf es deren auch nicht weiter, sobald er erfährt, dass eine sorgfältige Auswahl unter dem Besten, was die geschätztesten Mitglieder der „Royal Painter-etchers“ schufen, getroffen wurde, und mit zwei Ausnahmen sämtliche Blätter von den Künstlern selbst besorgt wurden. Beinahe 400 Drucke sind zu sehen: vertreten sind Miss A. Bauerle, Miss Minna Bolingbroke, Muirhead Bone, Frank Brangwyn, Fred. Burridge, Reginald E. J. Bush, David Y. Cameron, Edward W. Charlton, Alfred East, Robert Goff, Seymour Haden, Oliver Hall, Alfred Hartley, Charles Holroyd, Miss Margaret Kemp-Welch, Frank Laing, Alphonse Legros, Mortimer Menpes, Mrs. Agnes Monk, William Monk, Joseph Pennel, Miss Constance Pott, Theodore Roussel, Frank Short, Miss Mary A. Sloane, William Strang, F. Inigo Thomas, Percy Thomas, Charles F. Watson, Edgar Wilson und John Wright.

Es dürfte schwer fallen heutzutage ebensoviel Blätter von rund dreissig Graphikern irgend einer anderen Nation als der britischen zusammenzubringen und ein derartig hohes künstlerisches Niveau innezuhalten. Dortzulande herrscht, auf diesem Gebiete wenigstens, durchweg ein feiner Geschmack und Takt, der stets vom richtigen Gefühl betreffs der Verwendung der Mittel geleitet wird. Gern vermisst man den grösseren Abwechslungsreichtum, den wahrscheinlich z. B. eine französische ähnliche Sammlung geboten hätte, weil in letzter Linie sich dieser Reichtum auf dem Vorhandensein von mehr oder minder missglückten Spielereien aufbaut. Bei den Engländern ähnelt in der Radierung ein Meister dem andern nur darum, weil beide der Verkörperung des reinsten Stils in gleicher Weise nahe kommen.

Ihre Majestät die Königin Witwe hatte auf kurze Zeit eine Bildnisausstellung in sieben Räumen des Schlosses veranstalten lassen. Wenn auch die Hauptabsicht eigentlich darin bestand, Fonds für wohlthätige Zwecke zu gewinnen und dies wohl auch in erfreulicher Weise erreicht wurde, so ist es immerhin bedauerlich, dass die thatsächliche Besorgung der Ausstellung nicht geeigneteren Männern zufielen als Ihrer Majestät augenscheinlich vorgeschlagen worden sind. Die Auswahl des Materials entbehrte jedweder Gesichtspunkte. Unter wenig Gutem wimmelte es von Schlechtem, und das Hängen der Bilder verriet weder Verständnis noch Geschmack. Am interessantesten war der sogenannte Grüne Salon ausgefallen mit lauter Bildnissen der Mitglieder und Verwandten des Kgl. Sächsischen Hauses meist aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Man bekam da eine Anzahl Originale zu Gesicht, von Aug. Scheffer, Vogel von Vogelstein, H. M. Müller, Gliemann, die zahllose Lithographen und Stahlstecher zu ihren weitverbreiteten Blättern angeregt haben.

Hans W. Singer

❦

DIE SCHWIND-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN.

Zur Feier von Schwinds hundertjährigem Geburtstage ist eine Anzahl seiner Bilder, Zeichnungen und Drucke in den Räumen der Secession ausgestellt worden. Wenn wir diese Säle betreten, ist es uns, als fänden wir in den Räumen, in denen sonst lautes Stimmengewirr herrscht, in denen gestritten wird, wo wir von allen Seiten angerufen werden, eine feiertägliche Ruhe, in der eine freundliche, leise Stimme von fernen, friedlichen Dingen, von heiteren, ein wenig verblassten Erinnerungen erzählt.

Malerisch steht Schwind uns heute sehr fern. Für den Psychologen hat unser Ich an festen Umrissen verloren, es ist immer weniger greifbar und bestimmbar geworden. „Wo wir es fassen wollen,“ sagte schon David Hume, „fassen wir nur ein Bündel Verstellungen.“ Gestalten und Dinge in der Malerei scheinen denselben Prozess durchzumachen. Sie stehen nicht mehr fest und in sich geschlossen nebeneinander. Ihr Wesen wird gebildet aus dem, was sie von ihrer Umgebung empfangen und an ihre Umgebung abgeben. Es singt nicht mehr ein jedes seine eigne, kleine Melodie, sondern lebt durch Zusammenklang mit dem Ganzen. Bei Schwind hat jede Gestalt noch ordentlich ihre festen Umrisse, ihre ganz ihr gehörende Farbe. Sie steht ruhig und selbständig neben den anderen und spricht deutlich ihr Wort in die Erzählung hinein.

Unserem malerischen Sehn ist diese Kunst fremd geworden. Aber das Aufblühen der graphischen Künste, der farbigen Drucke und Holzschnitte haben uns wieder einer Kunst näher gebracht, die durch Linien spricht, während die Farbe der Linie untergeordnet wird, sie begleitet, wie die Musik das Lied. So geniessen wir auch Schwinds Gemälde zeichnerisch. Die Farbe giebt hier auch nicht das Wesen der Gestalten, sie wird getragen, wie ein Kleid.

Daher wirkt sie auch dort am reizvollsten, wo ihr diese Rolle bewusst zugewiesen worden ist, wie in den Aquarellskizzen zu den Fresken aus der Zauberflöte für das wiener Opernhaus. In klaren, ruhigen Linien wird uns das Märchen von dem schönen Jüngling und dem schönen Mädchen und den wunderlichen Ungetümen erzählt; ein wenig unpersönlich, nie dem Leben zu nah kommend; stets in richtiger Märchendistanz. Pamina ist immer nur die schöne Jungfrau mit dem blonden Haar, den blauen Augen und den schönen Armen, nichts mehr; Schwinds schöne Jungfrauen sehen sich alle gleich, und ihre Bewegungen sind gemessen und angenehm, als fürchteten sie, die süssen Umrisse ihres Körpers durch eine zu inhaltsvolle Geste in Unordnung zu bringen. Und die Ungetüme haben eine liebenswürdige und kindliche Art, uns gruseln zu machen. Dazu stehen sie alle sehr einleuchtend und ansprechend im Raum.

Kräftiger, sprudelnder sind die Aquarelle zum Märchen von der schönen Melusine. Der Künstler giebt sich hier ganz seiner Liebe zum lustigen Detail hin. Die Linie ward lebensvoll, witzig; Humor liegt in der Farbe. Der Schwung dieses Erzählens reisst uns mit fort. Überall dichtes Volksgedränge. Die Bauern, Ritter, Kinder, Frauen thun alle eifrig mit, ein jeder auf seine Art, für sich, in sich geschlossen neben die andern gestellt, durch keine Luft, durch kein Licht vereinigt und doch durch einen ornamentalen Rhythmus der Linien in eine bunte Welt zusammengefasst. Schwinds Komposition macht dadurch so stark den Eindruck des Erzählens, weil er seine Gestalten nach einander zu sehn und uns vorzuführen scheint, wie der Erzähler, statt sie, wie der Maler, als gleichzeitig in ein Bild zu fassen.

Die Bilder zu Mörikes Traum der schönen Lau haben eine wunderbar süsse Lyrik in den Linien. Und zwischen den Bildern im Rahmen stehen bunte Figürchen, sprechen in ihrer lustigen, sanften Art mit, tragen

ihren Stimmungsbeitrag herbei, fein und kostbar hingesetzt, wie die Miniaturen des Messbuches einer Königin. Solch eine Tafel ist kein Bild, das von der Wand uns anruft, sie ist ein aufgerolltes Buch, in dem wir behaglich und nachdenklich blättern, ein lustiges Gebetbuch.

In seinen Ölbildern hat es Schwind mit einer Technik zu thun, die seiner eigentümlichen Ausdrucksweise widerspricht. Das schwerere Material beeinträchtigt die Bewegung der zarten Linie, das starke Kolorit spricht zu laut in den gedämpften Erzählerton hinein, in seinen grossen Bildern, wie dem hl. Michael der raphaelisch empfunden, der thronenden Madonna, die aus venezianischen Reminiscenzen entstanden ist, bleibt die Farbe hart und leer. Sie wird bunt, wenn sie stark und ist tot, wenn sie zart sein will, in einem kleineren Bilde jedoch „der Besuch“ – von 1860 – wird er sehr hübsch farbig, in einem hellgrünen Zimmer beugen sich zwei Damen über ein himbeerrotes Sopha, um etwas auf einer grossen, an die Wand geschlagenen Landkarte zu suchen. Die eine trägt ein violettes Kleid, die andere, – der Besuch – ein sandfarbenes und einen Hut mit rosa Bändern. Die Wand, mit der weissen Landkarte, ruft zwar förmlich nach dem lebensvollen Lichte eines Vermeer v. D. Schwind giebt uns nur eine ziemlich gleichgültige Helligkeit. Dennoch heben die bunten Figürchen sich kräftig von dem lichten Hintergrunde ab und sind wunderbar gemütlich charakterisiert. In der „Donaubrücke bei Linz“ aus demselben Jahr, liegt über dem Fluss und den blauen Bergen eine reiche, silberne Luft. Die Figuren allerdings sind viel zu hart und bunt da hineingesetzt.

Am vertrautesten sind dem Künstler enge Waldwinkel mit schweren, grünen Schatten. Schwind ist der Poet des deutschen Waldes. Dem Geflecht der Wurzeln, dem Gewirre der Pflanzen, dem Leben der knorrigen Stämme geht er mit unendlicher Liebe nach. Es ist ein Wald, der ganz nahe gesehen ist, nah, wie wir ihn als Kind sehen, als wir, nicht viel grösser als die Farrenwedel, die vertrauten Nachbaren der Wurzeln, Moose und Schwämme waren. In dem Bilde „des Knaben Wunderhorn“ umdrängt den wohlig hingelagerten Knaben solch ein Gewirre, in dem jede Pflanze, jede Wurzel ihre persönliche Geschichte hat. Dürer sah die Natur so als eine Gesamtheit von Individuen.

In dem grossen Aschenbrödelcyklus, aus dem Besitz des Freiherrn von Frankenstein, hat die Ausstellung eines der Hauptwerke des Meisters. Die Tafel, in welche die grossen und kleinen Bilder hineingeordnet sind, mit Ornamenten, mit auf den Rahmen gemalten Figürchen, das weihnachtlich Glänzende, das über dem Ganzen liegt, zeigt, ein wie feines, dekoratives Talent Schwind war, ein Talent im Sinne unserer Kleinmeister der Renaissance. Er versteht es, die Fülle der Details, der Einfälle zu einem Ganzen von festlicher Kostbarkeit zu vereinigen.

Die vier Hauptbilder sind in einem tiefen Goldton gehalten, aus dem ein grelles Weiss, lebhaftes Rot und Gelb edelsteinhaft hervorleuchten. Überall grosses Menschengedränge. Aschenbrödel, sehr blond in ihrem grauen Kittel, steht zwischen den Säulen ihres väterlichen Hauses und zieht mit einer hübschen, weichen Bewegung den Schuh an. Vor ihr die bunte, staunende Menge. Wieder ist jede Figur genau charakterisiert, selbständig hingestellt, eine jede eine Anekdote für sich. Dennoch hat das Ganze in seiner lustigen Unruhe eine Art dekorativer Geschlossenheit. Der gedrängtvolle Festsaal, in dem der rotgekleidete Prinz vor dem weissen Aschenbrödel niederkniet, hat etwas Teppichartiges in seiner flächenhaften Behandlung. Und zwischen den Bildern hängen Bänder mit Kränzen, wie in Tanzsälen der Dörfer. Unten am Rahmen sitzen Musikanten. All das ist von einer erquickenden Festlichkeit, ein Fest von einer gewissenhaften und ungetrübt heiteren Phantasie angeordnet. Wenn wir heute Märchen erzählen oder erleben, brauchen wir Geisterlicht, Traumfarben, irgend eine gespenstische Narkose, um an das Märchen zu glauben. Schwinds Märchen stehn deutlich, treuherzig und ein wenig grell da, als hätten sie Heimatsrecht in der Wirklichkeit. E. v. Kayserling.

❋

WIENER SECESSION.

In der gegenwärtigen Ausstellung war Hodler am stärksten, der genfer Maler, Einunddreissig zum Teil sehr grosse Bilder, darunter der „Rückzug von Marignano“ und der „Tell“, die im Sommer 1902 in der berliner Secession hingen. Hodler hat in seinen rhythmischen Kompositionen, vom Princip des „Parallelismus“ geleitet, die linearen Bestrebungen unserer Tage konsequent wie vielleicht niemand sonst zusammengefasst. Mit ihm ist sein Freund, der Maler Cuno Amiet gekommen, der in einem einsamen Bergnest im berner Oberland haust. Seine Bilder lassen mehr Naturempfinden als Stilgefühl erkennen. Hodlers Gegenpol ist Edvard Munch, dem gleichfalls ein grosser Saal gehört. Er will nicht durch die Linie, sondern durch die Farbe zum Stil gelangen. Im dritten Saal hat Axel Gallén Entwürfe zu Fresken für ein Mausoleum. Der vierte Saal birgt für den Kenner der schleissheimer Galerie nichts Neues: zehn Bilder von Hans von Marées, darunter der „heilige Hubertus“ das „goldene Zeitalter“, die „Hesperiden“, der „Raub der Helena“, der „heilige Martin“ hängen an den Wänden. Den fünften Saal schmücken sechs ältere Bilder von Ludwig v. Hofmann, den nächsten beherrscht der Stuttgarter Wilhelm Laage, der über eine merkwürdig tiefe deutsche Note verfügt. Im achten Saal enttäuscht E. R. Weiss, den man als Graphiker schätzt, als Maler. Einige Blumenstücke sind mit erlesenem Geschmack gemalt; aber die Figurenbilder? Der letzte Saal gehört dem seltsamen Holländer Thorn Prikker.

Der modernen Abteilung des kunsthistorischen Museums sind Neuerwerbungen einverleibt worden, die grösstenteils österreichische Maler betreffen. Erwähnung verdienen: ein von Eduard Steinle in venezianischer Art gemaltes Madonnenbild, „Kaiser Max auf der Martinswand“, ein bisher in tirolischem Privatbesitz verstecktes Bild des jungen Schwind, eine um 1850 gemalte „Ansicht des Stefansdoms von der Kapistrankapelle“, eine Probe koloristischer Delikatesse des alten Jakob Alt, drei kleine Malwunder von Pettenkofen, ein entzückendes Biedermeierbild vom lieben Meister Peter Fendi, ein wirklich feiner, weil früher Gabriel Max und ein Porträt, das Lenbach als Anfänger zeigt. H. H-f-d.



PARISER BRIEF

Seitdem ich Ihnen das letzte Mal schrieb, hat Frankreich drei Maler verloren. Pissarro, Gauguin und vor kurzem Séguin, einen Schüler Gauguins. Gauguin begann die Reihe. Er starb schon im Sommer, sein Tod wurde im Herbst bekannt, und die Ausstellungen, die sich daran schlossen, zogen sich bis tief in den Winter hinein. Gewöhnlich sind solche Ausstellungen das definitive Begräbnis des Künstlers; in Paris dienen sie zuweilen, ihm das ewige Leben zu sichern. So scheint es bei Gauguin der Fall. Wie sein Freund van Gogh bekannte sich auch Gauguin erst, nachdem er alle möglichen anderen Berufe durchgemacht hatte, zu seiner Kunst. Er ging als Junge zu Schiff und blieb mehrere Jahre Seemann, wurde dann Bankbeamter in Paris und fing als Dreissiger an zu malen. Bewunderungswürdig veranlagt, der geborene Autodidakt, genügte ihm die freie Lehre Pissarros und Guillaumins, um zu einer ursprünglich den Impressionisten nahe stehenden Technik zu gelangen. Das Studium Manets und namentlich Degas trieb ihn zu einer stärkeren stilistischen Ausbildung. 1886 ging er in die Bretagne, wo seine ersten Bauernbilder entstanden, die bereits die stark synthetische Richtung erraten lassen. Dieser kam er durch eine Reise nach Martinique im folgenden Jahre noch näher. Er brachte glänzend gezeichnete Landschaften mit prachtvollen farbigen Flächen mit, die mit den Bildern der Monet und Pissarro so gut wie nichts mehr gemein haben. Der Einsame hatte im Urwald ganz die europäischen Rezepte vergessen; die Lehre von der Teilung wollte seinem stark phantastischen Sinn nicht mehr für die überschwängliche Pracht der Zone genügen. Der Widerstand, den er fand, trieb ihn, den unbewussten Gegensatz noch deutlicher zu gestalten; er betonte in den Bildern, die er nach der Rückkehr aus Martinique malte, immer mehr den Umriss und die geschlossene Fläche und brach ganz mit den Älteren, um sich in Pont Aven, in der Bretagne, eine eigene Schule zu bauen.

Der Wert Gauguins kann den Deutschen, die seine Werke nicht kennen, ohne Abbildungen nicht deutlich gemacht werden. Hoffentlich bringt diese oder jene Secession bald eine Ausstellung, wie sie vor kurzem Vollard, der einzige Händler, der sich mit Gauguin befasste, veranstaltet hat. Hier kann nur auf den ausserordentlichen Einfluss hingewiesen werden, der von Gauguin ausging. An die Schule von Pont Aven nämlich, die aus Bernard, Séguin, Sérusier und vielen anderen noch weniger bekannten Künstlern bestand, schloss sich mehr oder weniger eng die ganze junge Generation Frankreichs an, die sich heute des Prestiges erfreut, die Nachfolgerschaft der Impressionisten anzutreten. Sérusier vermittelte den Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Roussel, Vallotton, Maillol u. a. die Lehre Gauguins, die sowohl dafür sorgte, die Jugend aus den Banden der Ecole des Beaux Arts zu befreien, als auch sie davor bewahrte, die Doktrinen Monets, andererseits Seurats widerstandslos zu der ihrigen zu machen. Gauguin trieb zu höheren Aufgaben, als sie der französische Amateur zu stellen vermochte. Er lenkte seine Schüler auf Puvis und zeigte ihnen gleichzeitig, dass Puvis nicht die einzige Lösung, um zu einer Monumentalmalerei zu gelangen, darstellte. — Viele Ausländer, Willumsen, Munch u. a., profitierten von der Bewegung; mittelbar hat Gauguin wohl die meisten der der Dekoration zustrebenden Jungen gefördert, die um das Jahr 1890 die Indépendants besuchten.

Er selbst entzog sich bald seiner Schule. Gauguin gehörte zu den Künstlern, die den Misserfolg brauchen, um sich zu stählen. Er bekam ihn wie van Gogh genügend zu kosten, und der Hass auf all das Überlebte, das sich in Paris seiner Anerkennung entgegenstellte, wurde bei ihm zu dem Hass auf Europa, der den Abenteurer wieder in andere Zonen trieb. 1891 ging er das erste Mal nach Tahiti. Dort hat seine Kunst den exotischen Inhalt gewonnen, der seinen schönen Dichtungen, seiner Plastik, seinen schönsten Gemälden und Zeichnungen eigen ist. Er starb am 9. Mai 1903 auf der Insel Dominique. Der Herbstsalon brachte einen kleinen Raum mit Gauguinschen Bildern aus Privatbesitz, zumal aus der ersten Zeit. Vollard zeigte darauf die reichen Gemälde und Zeichnungen, namentlich der letzten Jahre. Eins der schönsten, „les Cotes barbares“ wurde von dem Folkevang-Museum in Hagen, das bereits mehrere Werke Gauguins besitzt, erworben.

Über den anderen grossen Toten wird Ihnen ein besonderer Aufsatz berichten. — Im Louvre hat man das grosse Freskenfragment Chassériaus aus dem Palais des Comptes, das 1900 auf der Centennale war, aufgestellt. Es deckt die Wand an dem escalier Daru, wo früher der grosse Fra Angelico hing, neben den Fresken Botticelli's und erfreut mit seinen herrlichen Linien und seiner stillen Pracht alle Verehrer des früh verstorbenen Meisters. J. Meier-Graefe.

ZWEITER JAHRGANG, SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 28. MÄRZ, AUSGABE ANFANG APRIL NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG.



Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT VIII

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN





EDOUARD MANET, REITERIN

SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK



DIE SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

(SCHLUSS*)



DER Beurteiler von Kunstwerken ist ein wenig wie der Porträtmaler gegenüber seinen Modellen. Nur Teile von den Kunstwerken, Teile von den Modellen treten in den jeweiligen Gesichtskreis. Nur einen gewissen Ausschnitt nimmt man wahr; nur was im persönlichen Auffassungskreise liegt; der Rest offenbart sich nicht. Ebenfalls erklärt es sich leicht, dass nicht allein Abweichungen zwischen den Beurteilern, sondern auch die Unterschiede der Zeit Verschiedenheiten der Auffassung von Kunstwerken zur Folge haben. Man sieht heute Manet mit anderen Augen an als man ihn in den sechziger Jahren betrachtet hatte; selbst der starke Zola entzog sich nicht dieser Einwirkung durch die umgebende Welt. Es war in den Jahren 1865 und 1866 ein Aufschrei gegen Manet; so sprach Zola von diesem Künstler als einem Revolutionär. Manet empörte zu jener Zeit die Leute: so stellte Zola ihn selbst als einen Empörten hin. Dazu kam natürlich sein cholerisches Temperament; er rühmte mit der ihm eigenen Wahrheitsliebe, mit dieser Liebe zur Wahrheit, welche man nie genug bei ihm besingen wird und wenn man tausend Harfen hätte — Manets *Grazie*, seine *Blondheit*, sein *Parisertum*. Was verschlug es aber? Infolge der flammenden Sprache, in welcher Zola von diesem guten Geschmack seines Schützlings redete, wie infolge des gesamten Eindrucks, der sich aus der Bewegung der Zeit entwickelte, musste Manet wie ein Stürmer und Dränger erscheinen. Auf uns wirkt er durchaus nicht mehr im Lichte eines Mannes, der mit Aufruhr und Revolution das Neue herbeitrug. Das ist wenigstens in unsern Augen nicht das Prävalierende an ihm. Wir wissen, er hat Neues: eine Neuartigkeit der Arabeske, gebracht und ist auch der entschiedene Parteigänger von etwas Neuem geworden, indem er die Erweiterung unseres Sehens auf seinen Schild erhob. Dennoch

* I, siehe Oktoberheft 1903.

fühlen wir uns veranlasst, zu sagen, er hat die Reihe der grossen Maler fortgeführt, er folgte in der Kette; wir staunen, wie sehr er die Weise der klassischen Maler fortsetzt. Wenn in den Schriften des französischen Romanciers der Eindruck zwischen den Zeilen wächst und wuchert und unwiderstehlich wird, dass Manet Revolution bedeutet hätte, so sehen wir — die Kreise, aus denen wir hervorgegangen sind, inmitten welcher *wir* stehen — in Manet längst hauptsächlich das ihn mit den Alten Verbindende. Er erscheint uns nicht neu, er erscheint uns gut. Manet erscheint uns selbstverständlich. Seine Kunstpraxis ist in unser Blut übergegangen.

Von neuem werden solche Empfindungen rege vor den drei *eleganten* Bildern Manets in der Lindeschen Sammlung: zwei Reiterbildnissen und einem Selbstporträt.

Vor der „Reiterin" ist die überhaupt erste Empfindung, die man hat: sie hat einen roten Fleck auf der Wange, den man in ganz derselben Weise auf zwei Bildern von *alten* Meistern gefunden hatte.

Dieser rote Fleck auf der Wange von Manets Reiterin ist himmlisch; er giebt dem Kolorit die Würze eines Höhepunkts; er bringt den Eindruck des Fleisches zum Aeussersten; er lässt die Wange mildgefärbt und doch sehr lebendig erscheinen. Und er findet sich genau so und mit dem gleichen Resultat auf dem Arnolfini von Lucca von van Eyck in der National Gallery in London und auf dem Bildnis eines vornehmen alten Herrn von Velazquez in der dresdner Galerie.

Die Darstellung der Reiterin mit dem Blond der Haare, dem Schwarz des Huts und des Kleides und dem wundervoll gefundenen mittleren Blau des Hemdkragens, das zwischen den schwarzen Tönen und dem frischen Fleisch vermittelt, ist herrlich. Und mit welchem Vergnügen weilt man auf dem lebensvollen Teint, mit der bezeichneten roten Stelle, und auf dem flockigen weichen Schatten des schwedischen Handschuhs, der die kleine Hand umschliesst, die die Gerte hält, auf der Komposition, welche erkennen lässt, dass die Dame im Schritt reitet und auf dem Tone links, von dem sich das tiefdunkle Pferd abhebt.

Der Wald hinter der Reiterin hat vielleicht eine grössere Frische als sie uns auf Gemälden des Velazquez entgegentritt. Wie das Licht durch das Laub quirlt — wozu noch das Geopferte in den Reiterfiguren tritt —, das ist vielleicht wahrer als das Landschaftliche in Velazquezschen Bildern. Doch sagen wir hier vielleicht: Denn wir stellen uns nicht genau genug vor, wie ehemals ein Bild von Velazquez aussah.

Auffallend ist, wie die Reiterin sich *deutlich* von dem Hintergrunde abhebt. Das Prinzip der „tranche de vie" — bei dessen Einhaltung ja das Bildnis im Bilde nicht mehr Wert haben sollte als die umgebenden Teile — scheint von Manet hier im Stiche gelassen worden zu sein, als hätte er eine Regung gefühlt ausserordentlich konservativ sich zu verhalten. Doch ist der Hintergrund im Sonnenlichte hell wie eine andere Art von Schweigen im Walde. Das Licht hat aus den Bäumen den Körper gezogen. Die galoppierenden Reiter sehen wir undeutlich durch dies vibrierende Licht und ihre Gespräche selbst scheinen vom Lichte verschlungen worden zu sein. Die Schatten fliegen, die ihre Pferde werfen, der Staub schimmert, den sie auf dem grauroten Wege aufwirbeln, und hinter den Stämmen der Bäume blitzt hie und da Licht vor. Da ist der Wald denn wie eine fata morgana im Lichte und hat etwas von Gobelinabgeschiedenheit — trotz seiner Erdwirklichkeit. Es ist klar, dass das Bild der Dame, die in einem *andern* Lichte ist und die in einem schwarzen Kleide reitet, sich vordrängt, und ihre Erscheinung ein Porträt im ehemaligen Sinne wird, während ihre Umgebung als „Hintergrund" zurückbleibt. Manet hat in dieser Arbeit die Vorteile, welche die ältere Malerei daraus zog, dass ihre Bildnisse weniger Ausschnitte aus der Natur als nur Bildnisse sein wollten, mit einer vollkommenen Natürlichkeit der umgebenden Teile verbunden.

Doch ist das nicht charakteristisch für Manets Bildnisse überhaupt. Es ist nur ein Charakteristikum gerade dieses einen Porträts. Will man etwas bemerken, wodurch die ganze Welt der Manetschen Bilder charakterisiert wird, so kann man zum Beispiel sagen: alle Manetschen Bilder haben schönes Kolorit. Denn das ist das Merkwürdige in diesem Künstler: wie in ihm Kolorit und Natur zusammenflossen. Das ist die Grazie, die diesem glänzenden Künstler zu Teil geworden ist.

Die dargestellte Dame war eine Mademoiselle Marie Lefébure. Das geistvolle Auge fällt auf, sie ist von grosser Schönheit bei sich bereits der Fülle nähernden Gesichtsformen. Sie ist im Alter von etwa dreissig Jahren dargestellt.

❁

Der „Reiter" fliesst in die Darstellung, die ihm gewidmet ist, mehr hinein als die „Reiterin" in die



EDOUARD MANET, REITER — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

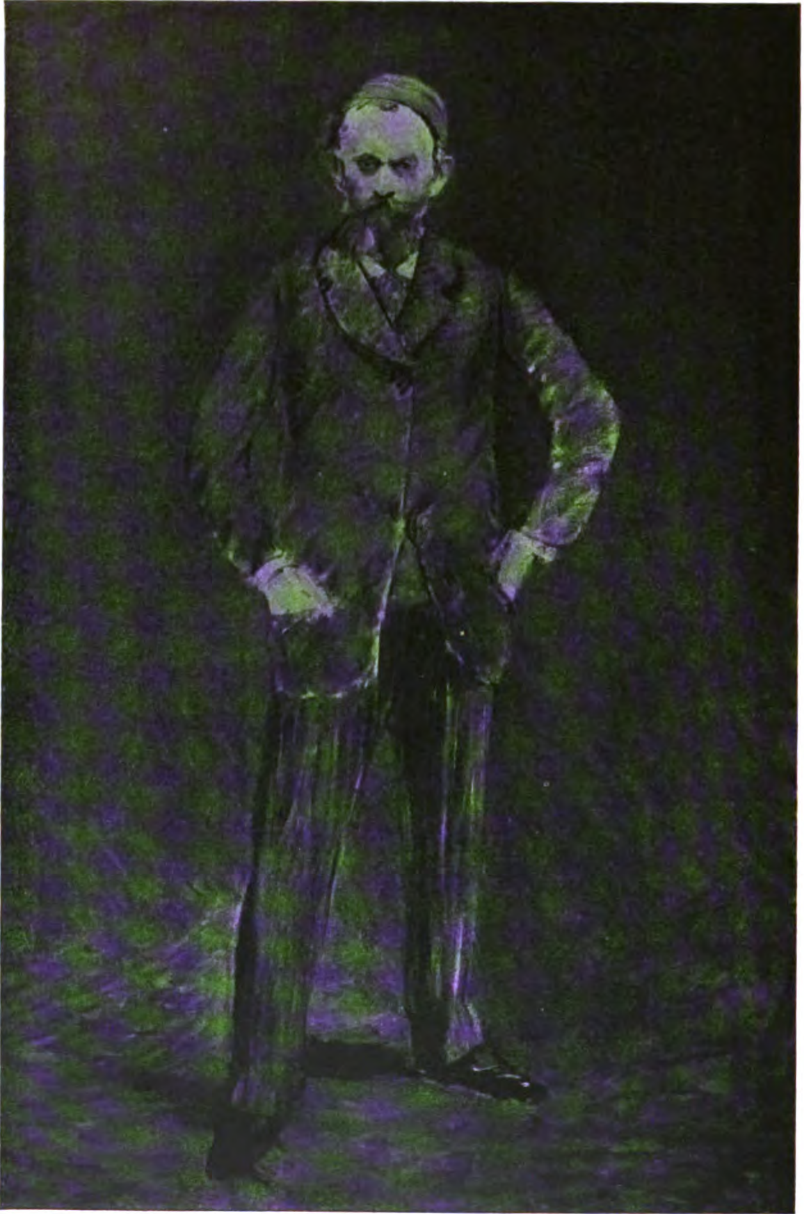
ihre. Bei ihr sieht man zuerst den roten Fleck auf ihrer Wange, bei ihm sieht man zuerst die Landschaft, in die er hinausreitet. In morgendlicher Unbestimmtheit tauchen die Bäume auf, in wonnigem Grüngrau liegt der Weg neben ihm, — in der Ferne blaut ein See, der an den vom bois de Boulogne erinnert. Der Reiter ist auf einem grauweissen Norfolk cob dargestellt, dessen Kruppe sich — gerade genügend modelliert — von der Umgebung absetzt. Das Profil des sehr eleganten Mannes — gelbgraues Jakett, grauweisses Beinkleid, blaue Kravatte, schwedische Handschuh — lässt an Emile Augier, etwas auch an seinen Neffen, Paul Déroulède denken. Es ist Herr Guillardin, einer von Manets persönlichen Freunden.

In die Existenz, die Manet führte, führt schon dies Porträt des Herrn Guillardin ein. Man kann sich recht gut vorstellen, wie Manet, so wie Zola ihn geschildert hat, in einem bürgerlichen Dasein lebte, elegant aussah, gute Formen hatte, gern mit Frauen verkehrte, wenn sie von den Lichtern der Salons umstrahlt waren. Manets Selbstporträt giebt die willkommene Ergänzung zu diesen Vorstellungen.

Es ist eins unter zweien, die von Manet gemalt worden sind und das bei weitem bessere. (Das andre, in der Halbfigur, ist eine ziemlich rohe Skizze.) Das Bild bei Linde ist 1881, zwei Jahre vor Manets Tode, in der Werkstatt der rue d'Amsterdam entstanden. Es zeigt Manet im Arbeitskostüm, im Begriffe, zu malen.

Wie er da steht! Wie er kräftig bewegt ist! Wie der Schritt, den er soeben gemacht hat, erscheint! Wie er forschend das Modell (sich) ansieht! Wie in der alternden Erscheinung noch die *„souplesse“*, die nervöse Beweglichkeit hervortritt! Er ist nicht Denker; er ist nichts als Maler. Das Porträt ist ausgezeichnet.

Das vierte Bild, das von Manet in der Lindeschen Sammlung hängt, hat nicht die eleganten Allüren der drei anderen aufzuweisen. Es hat etwas Ungeschlachteres, Rustikaleres. Mademoiselle Hélène Andrée steht — nicht in einem Zimmer, nein im Raume, prachtvoll in diesem Raume! in einem herrlichen malerischen Lichte, das ihre Formen zugleich plastisch heraushebt. Von dem blonden Haar macht sich eine Strähne los. Wunderbar saftig ist der Teint, namentlich sind Mund und Kinn wunderbar saftig gemalt. Die Augen haben grossen Stil. Das Gesicht ist in der Einheitlichkeit des Ausdrucks, in



EDOUARD MANET, SELBSTPORTRÄT — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

der vereinfachenden, doch nicht summarischen Behandlung in unmittelbarem Zusammenhange mit den grossen Meisterschöpfungen der Malerei. Die Figur hat Manet nach der ersten skizzierenden Behandlung aufgegeben. Interessant ist, wie hier die blauschwarze Toilette durch ein in weiten Abständen gezogenes Netz weisser Striche und Punkte Modellierung erhalten hat und zu einer lebendigeren Fläche gestaltet ist.

❀

Manet hatte seine ersten Ausstellungen um den Beginn der sechziger Jahre herum veranstaltet. Fast genau zur gleichen Zeit, 1864, trat Rodin auf, man beachtet das im allgemeinen zu wenig, hypnotisiert durch die Vorstellung, wie lange Manet schon tot ist. Auch ist Manet — zum Teil dadurch, weil er tot ist — weit berühmter als Rodin und erscheint auch hierdurch älter. Thatsächlich sind sie Zeitgenossen; eine ausserordentliche Kunstproduktion hebt mit ihrem, Renoirs und der Anderen Erscheinen an; wir können in der neueren Entwicklung drei Höhepunkte in der französischen Kunst wahrnehmen: die Kunst des 18. Jahrhunderts, die Kunst von 1830 mit der Schule von Fontainebleau zusammengestellt, und jene Kunst, deren sofort mit einer ungeheuren Kraft einsetzende Schöpfungen etwa mit den sechziger Jahren beginnen: die Kunst der Impressionisten und Rodins.

Man kann Rodin — wenn man so will, wenn man so barock, aber auch so deutlich sein will, von einem Impressionismus in der Plastik zu sprechen — mit den Impressionisten zusammen nennen. Unter den Bildhauern ist er der einzige, der insofern mit ihnen geht, als er die Intensität des Sehens, das nervöse Sehen mit ihnen teilt und auch die gestaltende Hand hat, welche kein Opfer scheut, um, wenn das Wesentliche auszudrücken ist, die unwesentlichen Partien preiszugeben; er teilt Manches mit den Impressionisten, soweit der Bildhauer bei dieser Entwicklung des Sehens in Frage kommen kann: er ist aber zugleich ein anderer als sie; er ist mehr. Er hat alles, was sie auszeichnet, er ist ausserdem aber etwas, was von den impressionistischen Meistern keiner ist: nämlich ein Künstler, bei dem sich Gestalten formen. Rodin ist derjenige Künstler, der alle Gefühle hegt, als wenn sie die seinen wären, alle Gestalten begreift, die gewesen sind, Gestalten bildet. Er ist der einzige moderne Künstler, den die Bewunderer der französischen Impressionisten majorenn nennen — der dabei unbegrenzte Vorstellungskraft hat.

Es giebt jetzt Phantasie von zweierlei Art, eine neue und eine alte. Die neue hat Liebermanns Aufsatz (Neue Rundschau, Märzheft 1904) geschaffen; diese Phantasie ist eine Eigenschaft, die ungefähr dem entspricht, was Zola Temperament nannte. Wir können sagen, Manet ist ein Vertreter dieser Phantasie in der höchsten Potenz, Rodin aber ein Vertreter zugleich dieser Phantasie wie der alten, ursprünglichen. Wenn wir von Rodin die Danaide, den erwachenden Jüngling, die Bürger von Calais, welche ihr Leben verlassen, oder die Faunesse betrachten, so sehen wir „Höhen und Tiefen". Manet dagegen ist nur Maler. (Beweis der Christus von Manet, bei dem er sich einen Christus nicht hat vorstellen können.)

Weil er diese alte, naive Phantasie hat, deshalb kann man bei Rodin sagen, dass die Bewunderung, die er erlangen muss, noch lange nicht auf der Höhe steht, die sie erreichen wird — während uns der Ruhm Manets, dieses Malers, der nur, wenn man so sagen darf, für Malereifreunde Interesse hat, schon ganz erstaunlich weit ausgebreitet erscheint.

Es wird indessen noch geraume Zeit dauern, bis Rodin in seiner Phantasie in weiteren Kreisen begriffen wird. Es wird bei ihm vielleicht wie bei Rembrandt gehen, diesem gewaltigen Phantasiekünstler, zu dem das Verständnis der Massen dennoch erst kam, als die Wolke der Notorietät seine Werke längst schon umhüllt hatte.

Wenn Rodin aus dem Leben geht, verlässt er seinen Beruf als einen anderen als er vor ihm gewesen war. Durch ihn allein ist diese Umwälzung ausgeführt worden und nur seine eigenen Werke haben diese Umwälzung ausgehalten. Er hat die Grenzen seiner Kunst ins Ungemessene erweitert und ist Nachfolgern gefährlich geworden. Das im Bereiche seiner Kunst als unmöglich Erschienene wurde von ihm geleistet, den Stoff seines Berufs, seine Materie machte er sich unterthan und geschmeidig wie es nie zuvor geschehen war. Ausserdem kann man von seinen Werken sagen, dass sie etwas auch im Licht gleichsam Beschattetes haben. Alle diese Eigenschaften teilt er mit Rembrandt.

Er ist auch immer einfach gewesen — wie Rembrandt! Man kontrolliere das an seinem Balzac: wie hätte er mit ihm wirken können, wenn er ihn theatralisch verbrämt hätte, wie es gewiss in seinem Vermögen gewesen wäre das zu thun. Statt dessen



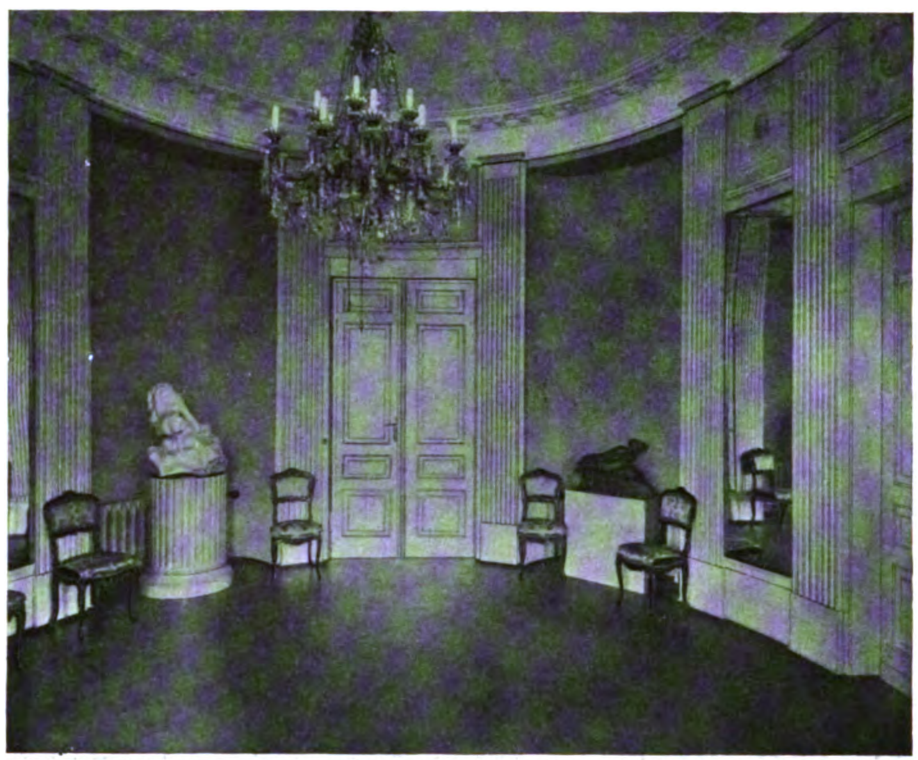
AUGUSTE RODIN, DER TRAUM

SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK



AUGUSTE RODIN, DIE OCEANIDEN

SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK



MUSIKZIMMER MIT DEN „OCEANIDEN“ UND DEM „TRAUM“ SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

hat er ihn im Moment des geistigen Zeugens in einer solchen Schlichtheit und Echtheit der Auffassung vorgeführt, dass jetzt nur die allernächst Stehenden das Geniale in einer derartigen Gestaltung erkennen. Was an Rodins Einfachheit in der Bewegung und im Gehaben der Figuren zweifeln lässt, geht — so wie bei Rembrandt — nur aus der infolge des künstlerischen Sehens mit Temperament behandelten, nur als Aeusseres zu beurteilenden, Erscheinung der Werke hervor.

Dass er in Frankreich geboren wurde, ist zwar neben dem Wunderbaren seiner Erscheinung nebensächlich, aber doch immer noch ein wunderliches Ding, denn nirgends hätte er weniger erwartet werden dürfen, dieser Künstler mit dem absoluten aus Innen Geborensein des Ausdrucks und der Geste, als in dem Lande, das die akademische Hochkultur aufweist. Man sehe sich die Werke der französischen Akademiker an, die nach Deutschland gekommen sind, der Roty und Chaplain: die akademische Erziehung hat in Frankreich wirklich eine Kultur gezeitigt. Dass inmitten ihrer Einwirkungen ein Künstler mit solcher Spontaneität der Geste geboren werden konnte (und so wird er denn auch in Frankreich masslos angegriffen, ja negiert), ist wahrhaft seltsam. Der trait d'union zwischen dem modernen Frankreich und Rodin ist vielleicht allein der Kultus des Weibes.

✵

Würde man zu Rodin nun sagen: „Sie waren Manets Zeitgenosse, schon 1864 waren Sie ausstellungsreif“, so könnte uns der maliziöse Mann entgegenhalten, dass er durchaus noch nicht 1864 ausstellungsreif gewesen sei; sein „homme au nez cassé“, dieses bewundernswerte Werk, von dem man eine Bronce bei Dr. Linde findet, wurde von der Salonjury von 1864 nämlich als unbrauchbar abgewiesen.

Man fragt sich heute — allerdings hat man später gut fragen —, warum eigentlich dieser Kopf der Jury damals nicht annehmbar erschienen ist. Denn jede Jury in Frankreich ist klassicistisch gewesen und diese Maske hat mit einer Antike oder vielleicht mit einem Renaissancekopf so viel Aehnlichkeit, dass die Jury hätte duldsam sein müssen; mais passons!

Gehen wir auch darüber hinweg, dass man wissen will, Rodin sei so arm gewesen, dass er diesen refüsierten Mann mit der zerbrochenen Nase in irgend einem Schuppen verwahrlosen lassen

musste, so dass das Modell zerbrach und nur die Gesichtshälfte des Mannes erhalten blieb.

Es ist erstaunlich, wie diese Maske durchgeführt ist. Das um so mehr, als Rodin gar keine Akademiker-Erziehung gehabt hatte. Er arbeitete als armer Gehilfe, machte Brotarbeiten; in den Nächten erwarb und vervollständigte er sich seine Bildung. Auch nachdem er diesen Kopf angefertigt hatte, blieb er genötigt, im Lohn von höheren Steinmetzen seinen Lebensunterhalt zu suchen. Nur ahnen können wir, wie der Geist der Kunstwerke und die Empfindungen, die er aus der Lektüre zog, auf ihn wirkten und ihn in der kümmerlichen Umgebung weiter hoben. Erst 1877 ging er daran, ein zweites Werk vorzuführen, das einen enormen Sprung nach vorwärts bedeutete: den „homme de l'age d'airain", den Mann aus dem Bronzezeitalter, der auch der erwachende Jüngling genannt wird. Auch von diesem Werke besitzt, wie vom vorigen, Dr. Linde einen Abguss.

Bei Rodin ist nicht nur jedes einzelne der Werke ein Kunstwerk — auch die Entwicklung in seinen Werken baut sich wie ein Kunstwerk auf. Rodin begann mit dem „homme au nez cassé", was ist das? ein wunderbares Virtuosenstück, die Glanzleistung eines ausgebildeten Meisters. Der Kopf hatte ein solches Niveau der bildhauerischen Vollendung, dass er für die Besten der Vielen, für die hervorragendsten Akademiker, den Endpunkt einer Laufbahn bedeutet hätte. Rodin setzte mit ihm ein. Dann eine dreizehnjährige Pause — und es folgte sein „erwachender Jüngling", der uns als die bedeutende Introduktion der ganz Neues bringenden Laufbahn des Künstlers erscheint.

Im „erwachenden Jüngling" finden wir den *romantischen* Ausdruck offengedeckt; in ihm erscheint zum ersten Mal bei Rodin die Geberde. Das ätherisch Energische bei Rodin erwacht.

Diesem Jüngling gegenüber — der wirklich nur jetzt entstanden sein konnte — der das Symbol eines heute erwachenden Jünglings ist —, war die kurz nach ihm erschienene Statue des „schreitenden Johannes" vielleicht kein Fortschritt. Er zeigt einen Ausbau von Rodins Fähigkeiten mehr vom „Manne mit der gebrochenen Nase" aus; eine ungemeine Vollendung und intensive Ausdruckskraft, dabei etwas Formales. Dieser Johannes war nicht so modern wie der erwachende Jüngling, er war eine retrospektive Leistung, etwas Ausserordentliches in der Wiedergeburt, durch schärfere



EDVARD MUNCH, RODINS „FAUNESSE" SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Betonung, eines Ausdrucks, der schon gewesen war. Bei dem Jüngling beachte man die Schönheit des Gesichts; und die Bewegung des Arms, der an das Haupt fasst; den andern Arm voll inneren Lebens. auf den Surrogaten der Antike, keine Abschwächung erkennen lässt, vielmehr den höchsten Grad dessen, was der Körper sagt, ausdrückt. Das Gesicht ist hier die Steigerung der Figur. Es ist an sich herr-



AUGUSTE RODIN, MANN MIT DER GEBROCHENEN NASE — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Die Figur hat einen seltsamen Riss an der Schläfe, etwas was wie eine Wunde aussieht: Man könnte sich ganz gut vorstellen, dass Rodin den Jüngling verwundet und sich in stählerner Energie über die Schwächung hinwegsetzend gedacht hat. Stets wird man das Gesicht wieder ansehen, das, anders als lich. Die Figur aber wiederum entspricht ihm bis in die kleine Zeh der leicht auf den Boden gesetzten Fussspitze. Nichts in dieser Figur würde anders gedacht werden können; sie lebt, sie ist keine Komposition, sondern eine durch das innere Gleichgewicht gehaltene, „alle ihre Bewegungen

beendende", aber *elementar* bewegte Figur, kurz, herrlich.

Ausser dem „Manne mit der zerbrochenen Nase" und dem Jüngling aus dem Broncezeitalter besitzt Dr. Linde einen Marmor der „Eva", die Rodin ursprünglich als eine der Gestalten der porte de l'enfer gedacht hatte; dann hat er die herrliche „Danaide", von der auch ein Marmor im Luxembourg ist, diese wunderbare Gestalt, die ihren unergründlichen Schmerz in sich hineinschluchzt, die ihren Schmerz ausschluchzt, dass wir ihre *Kniee* weinen hören, in der die Glieder zucken oder schweigen und alle das Hoffnungslose ihres Schmerzes enthalten, bei der eine unglaubliche Beredsamkeit jedes Muskels erreicht wird und zugleich eine Schönheit der Linie, beispielsweise wie der Rücken verläuft, wie in der Hüfte der Kummer tobt, die unsagbar ist. Dann hat Linde die Gruppe der Oceaniden mit der Delikatesse in der Bewegung einer aufgestützten Hand, dem Gesang, möchte man sagen, der Haare, dem Aufgelöstsein im Raum, dem Reichtum des Motivs: mit der Kauernden, der den Rücken Wendenden, der zurückgelehnt Liegenden,— in einander sind sie voller Gegensätze, nach aussen hin bilden sie eine Einheit. Sie haben etwas, das sie wie eine Kristallisierung des Wassers erscheinen lässt. Dann besitzt Linde eine Bronce „le Songe": ein Mann beugt sich hintenüber, mit beiden Armen einen Traum — der wie vom Traume erwacht — zu halten suchend, und einige Kleinplastiken, unter denen die „Faunesse" eine erstaunliche Schöpfung ist. Sie ist ein Weib, das auf der Flur lebt, von Früchten sich ernährt und mit ihrem elastischen Körper und ihrer Seele, die ganz anders organisiert ist als die unsre, weit von uns in Urzuständen weilt, wie eine Indianerin, wie eine Wilde.

Diese Bronce hat einen besonderen Freund bezeichnender Weise in dem Norweger Munch gefunden. Er hat sie wiederholt radiert, einmal in der Veranda, in der sie sich befindet, umgeben von Topfgewächsen, Schlingpflanzen und Palmen, das andre mal, als ob sie eine Unterhaltung mit der neben ihr knieenden, unausgesetzt weinenden, weissmarmornen Danaide anfinge, um sie zu einer möglichst unbekümmerten Auffassung hinzuführen.

Man fühlt, wie zu der Radierung, welche so novellistische Vorstellungen weckt, Munch doch



AUGUSTE RODIN, DIE GESCHWISTER — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

nicht durch etwas *Litterarisches* hingeleitet worden ist. Sein *Auge* vielmehr haftete an dem Gegensatz zwischen dem braunen Bronceleib des in feuriger Patina schillernden Naturkindes und dem bleichen glanzlosen Material der Danaide. Er sah in der Veranda die beiden Figuren nebeneinander, sein Auge fasste die Kontraste auf und spielend entstand diese kleine Skizze.



AUGUSTE RODIN, EVA — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

☆

Von Munch hat Dr. Linde das nahezu vollständige graphische Werk. Er hat ihm, den Umständen entsprechend, auch eine direkte Aufgabe stellen können, das heisst, indem sich seine und des Künstlers Ideen bei einem Thema vereinigten. Das Thema war: das Haus Linde; und selten ist wohl ein moderner Auftraggeber in so hohem Masse befriedigt worden. Zahlreiche Blätter aus diesem Cyclus sind von ausserordentlicher Schönheit; mit einer breiten Grösse des Stils, der Weniges in der Radierkunst gleichkommt, ist z. B. das Haus hingesetzt, mit seiner Vorderfront in den Garten gelagert. Grosszügig sind die Pläne angegeben; die Baumpartien haben diesen Reiz, den die Radierungen ausüben, welche von geborenen Aquafortisten herrühren; hervorragend ist der Himmel radiert: er



AUGUSTE RODIN, „FAUNESSE“ SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

leuchtet und lebt. Wenig nur bleibt an Schönheit hinter diesem hervorragenden Blatt das ganz anders geartete zurück, das eine Partie des Gartens mit der Venus von Milo zeigt. Munch hat die Platte so geätzt, dass man an eine Dämmerstunde denkt. In diesen Ton, der etwas Verschwiegenes und Zärtliches hat, hat er die unsagbare schöne, in jeder Form uns von Neuem enthusiasmierende „Liebe Frau" von Milo zart eingebettet. Mehr er selbst aber ist er in dem Blatt, auf dem ein rundlicher Baum in der Nacht eine fast unheimliche Form annimmt. Und mit bewundernswerter Delikatesse sind die Porträts dieser Mappe radiert. Mit den Augen eines Künstlers. Mit den Augen eines Künstlers, der aber doch nur den *fremden* Charakter geben will und nichts davon wissen will, dass es beim Porträt auf die Persönlichkeit des Künstlers ankomme. Denn fürwahr: wie der nur ein Kunstwerk schaffen wird, der nicht darauf ausgeht, eins zu machen (das ist ein Diktum von Liebermann), so wird nur der Porträts machen, welche uns interessieren, der keineswegs etwas will als die *andere*, nur die *andere* Individualität festhalten. Die seine mischt sich mit dem Gesehenen schon von selbst; solche Porträts fesseln uns immer: in ihnen ist ein stets neu produziertes Menschentum.

Munch ist nun nicht ein Künstler, der immer seiner sicher wäre. Er hat nur glückliche Viertelstunden, nicht glückliche Tage. So sehen wir manche Radierung von ihm, die glückte, weil sie nach einer Viertelstunde, obwohl unfertig, aufgegeben wurde, oder von der einiges glückte, während der Rest mittelmässig war. So ist eine der Radierungen, die den Dr. Linde selbst darstellt, vielleicht im Ganzen gar nicht sehr ähnlich, während darauf doch ein Auge ist, das so sehr Dr. Linde selbst ist, so in äusserster Zartheit dieses Auge wiedergiebt, so die Beobachtung bestätigt, welche auch der nichtkünstleriche Beschauer gemacht hat, dass man vollkommen entzückt ist und den Künstler beglückwünscht, dem dieses Eine, dies Detail gelang.

Den Charakter enthüllt er, dieser eindringende Seelenschilderer. Nicht als Radierung, aber als Lithographie hat Munch den Kopf der Frau Dr. Linde in wenigen Strichen gezeichnet, fast nur Angaben — nur die Seele lebt in dem Kopfe, er spricht, er sieht dich an — dass man ganz erschüttert von dieser Genialität des echten Erfassens ist. Und man begreift, wie ein raffinierter Mann, der Ingres liebt, gleich dem alten Degas, an diesem *naiven* Künstler feiner Zeichnung ungemeine Freude findet.

Dann sieht man ein Oelbild der Kinder des Dr. Linde. Sie stehen, wie der Künstler sie in dem Momentanen ihrer Bewegung erfasste und wie er mit scharfen Strichen ihre Psychologie gab, meisterhaft gesehen vor uns. Wir haben hier einen coin de la nature vu par un tempérament. Nichts fehlt an dem coin de la nature; keine Veränderung ist eingetreten, nichts zu Gunsten der Bildwirkung gethan. Ein krasser kühner Ausschnitt ist vor uns von einer weissen Doppelthür, einem goldbroncenen Thürgriff, einem Parkettfussboden und vier Kindern, die sich bewusst sind, dass sie gemalt werden. Nichts von falscher Pose.

Freilich hat des Künstlers Temperament sich nicht einen Augenblick von der Natur verdrängt gezeigt. Das Temperament hat die Natur noch nicht in sich aufgenommen, so giebt es sie schon in persönlichem Stil wieder. Man sehe diesen Fluss der Linien, mit denen die Figuren der Kinder gezeichnet sind, die naive Vereinfachung, welche eingetreten ist, die nur das Wesentliche, dieses aber in einer Steigerung, giebt. Man kann vor diesen Figuren, die etwas so Natürliches und Stilisiertes haben, an jene bemalten Plastiken denken, die man bei den Naturvölkern findet und die die ersten Zeugnisse ihrer Auffassungskraft sind.

Bezaubernd ist die Farbe dieses Bildes; ganz klar.

Hierauf sieht man ein symbolisches Landschaftsgemälde von Munch, eine fruchtbare Landschaft, in grossen Linien gesehen, in deren Vordergrund ein Baum und zwei Menschen sind; ferner eine Landschaft mit einem durchsichtigen Baume, mit düster aufragenden, im Winde herumfuchtelnden Baumspitzen, mit einer unangenehm kalten, regnerischen Luft und einem Schneepflug; es ist eine Gegend dargestellt, in der sich Fuchs und Hase gute Nacht sagen; unheimlich; um so angreifender, als wir diese Landschaft bei ziemlicher Helle sehen; sie ist gespenstisch am Tage.

❋

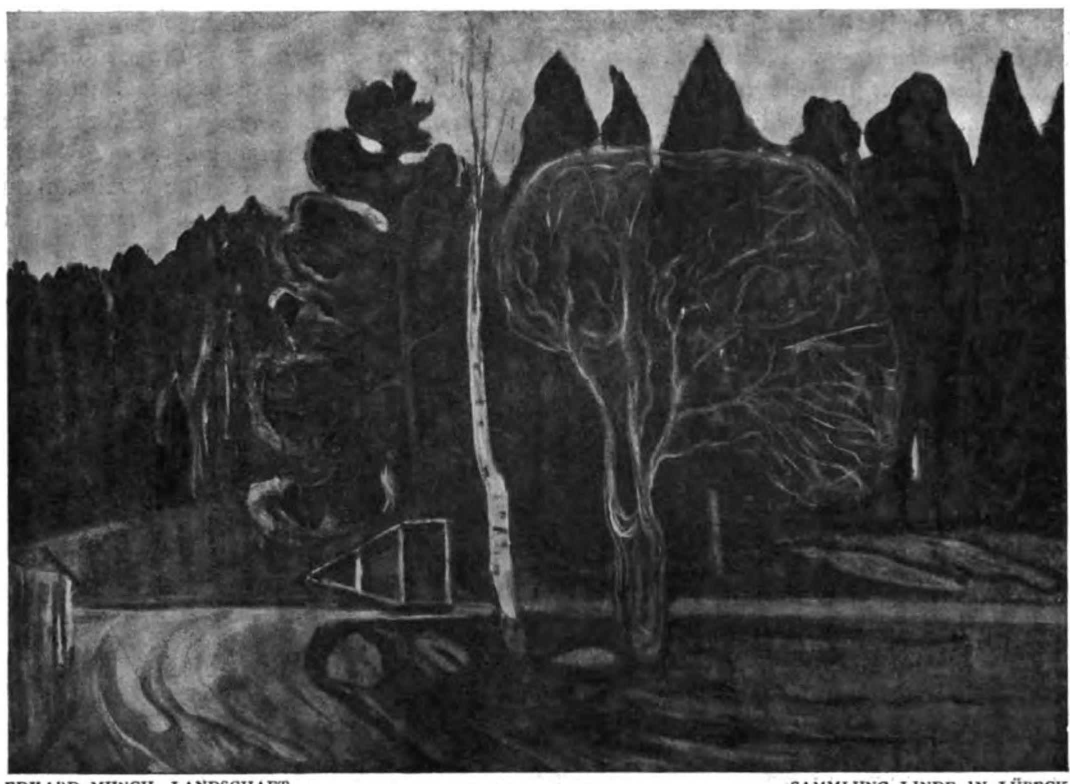
Unter Munchs graphischen Arbeiten spielen die eine grosse Rolle, bei denen Personen und Landschaft verquickt sind; Traumgebilde der Landschaft. Man sieht beispielsweise an einem Gestade einen Weg sich hinziehen; der Weg bildet eine Kurve, eine Schönheitslinie, er geht aus dem Natürlichen ins nordisch Dekorative über, in Teppichdekoration, in Schlangengewinde, in symbolistischen Stil.



EDVARD MUNCH, KINDERPORTRÄT SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Man denkt bei diesem Wege an einen Weg am wenigsten, vielmehr an etwas, was es eine Sisyphusarbeit sein würde zu Ende zu gehen — an eine Endlosigkeit. — Und vorne sitzt ein Mensch, durch den untern Rand der Arbeit nahe bei der Brust bereits abgeschnitten, so dass sein Kopf riesengross wirkt; so dass sein Kopf masslos die Landschaft füllt, die hinter ihm sich ins Wesenlose zerdrückt. — Eine Frauengestalt, eine Jungfrau, streift an dem im Halbschlummer kauernden Jüngling vorbei, ihr glitzerndes Goldhaar verbindet sich in irgend einer Weise mit seiner Brust, so dass man sieht, dass die Frauengestalt nicht einmal in dem Grade wirklich ist wie der auch nur erträumte Jüngling, dass sie nur ein Gebilde der Wahnvorstellungen dieses erträumten Jünglings ist. In dieselbe Kategorie graphischer Arbeiten gehört der „Eifersüchtige". Man sieht einem Mann, einem unschönen Mann, direkt in die Augen. Diese Augen hat Munch — ach, man denke an Lenbach, den man noch nicht vor Langem als Augenmaler so sehr verdienstvoll fand — überaus ausdrucksvoll gezeichnet: Augen, die leben, Augen, welche nur *einmal* vorgekommen sind, Augen, die sich einbohren, die einen Fleck in der Sonne auf dem Wege betrachten und wie versteinert werden und nicht mehr hinwegkönnen; Augen, die starr geworden sind, in denen Entsetzen, doch mehr noch Schwäche und Kummer herrscht. Er sieht seine Frau, die Munch unglaublich gut, mit wenigen Strichen furchtbar deutlich, als geboren für den Leichtsinn, der in ihrem Leben herrscht, dargestellt hat, mit einem jungen Manne scherzen, der etwas von einem unerfahrenen, schüchternen Matrosen hat. — So sind noch viele Bilder in dieser Reihe. Man kann sie nicht ausschöpfen.

Eine Arbeit hat sich uns besonders eingeprägt, die überhaupt die erste Radierung sein soll, die Munch gemacht hat. Sie zeigt ein Bohème-Café, wahrscheinlich in Christiania. Die Menschen sitzen und stieren vor sich hin, in der bekannten Vereinsamung, die davon kommt, dass jeder von ihnen denkt, der andere wäre keineswegs ein Genie, ein Genie wäre gerade nur er selbst, — diese Einsamkeit, die ihnen nur der anmerkt, der hinter ihre Stirnen geschaut hat. So sitzt jeder und denkt an seine Hoffnung — und vor ihnen stehen Flaschen und Gläser und spiegeln sich auf dem Tisch und an die niedrige Decke steigen Tabakdämpfe. Hinten ent-



EDVARD MUNCH, LANDSCHAFT SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

blösst sich ein Frauenzimmer, das am Ende der Tafel gesessen hat. Sie hat etwas, wir möchten sagen, Hogarthsches, so Pfeifendes und Lasterhaftes im Ausdruck; dabei glauben wir nicht, dass Munch jemals etwas von Hogarth gesehen hat oder dass es ihn, wenn er es sah, interessierte. Dieses Frauenzimmer ist eine absolute Neugeburt. Sie erhebt sich aber hinten, sie gehört zum Ganzen, man beachtet sie nicht sehr. Was man vor allen Dingen sieht, sind die beinahe priesterlichen im Profil gesehenen Köpfe dieser Bohème-Jünglinge, dieser Künstler und Schriftsteller, unter denen einer, ein älterer Mann, mit verglasten Augen träumt und links unser Künstler sitzt, der ohne Eigenliebe sich porträtiert hat und den doch wirkliche Genialität umfliesst.

Unter den Holzschnitten der Lindeschen Sammlung sind prachtvolle Arbeiten. Da ist einer in einer „Nachtasyl"stimmung. Ein Alter hat sich in einem Bette an die Wand gekehrt, richtet sich auf die Kniee und betet. Und hinter ihm ist sein Schatten riesengross. Das ist mit einer Wucht gezeichnet — und holzschnittgemäss — prachtvoll! Ebenso schön ist der lebensgrosse Holzschnitt eines Bauernkopfes. Hier denkt man an Tolstois Volkserzählungen oder an Tolstoi selber.

Dann giebt es von Munch Holzschnitte in einem Dreiplattenverfahren, von einem Geschmack der Tönung, der mit der Kraft Hand in Hand geht. Als ganz bewundernswert erschien uns auf dem einen Blatte ein schwarzgrüner Vorhang: nicht Whistler hätte ihn „sympathischer" getönt; dann ist allerdings unter dem Vorhang ein brauner Kopf, der allein die Excentricität hat, welche uns oft bei Munch abstösst.

Gar nicht können wir Arbeiten von Munch Geschmack abgewinnen wie der Frau, die ein rotes Herz ausdrückt. Auch haben wir solchen Arbeiten, die etwas von der Art des Engländers Blake, allerdings in einer „forscheren" Weise, zeigen, etwa zwei Gestalten, welche im Weltenmeer aneinander vorüberfliegen, trotz der gewiss kühnen und ursprünglichen und glaubhaft machenden Phantasie keinen Geschmack abgewonnen. Um so mehr aber vielen anderen Scenen, deren Thema Liebe oder Tod war.

Manchmal ist es merkwürdig, die Stufen zu verfolgen, die in Munchs Schaffen zu bemerken sind. Da hat er ein herrliches Blatt gezeichnet, ein nackter Mann und eine nackte Frau sich umarmend. Die Gruppe hat etwas bei aller Geringfügigkeit der angewendeten Mittel Wunderbares. Es sind

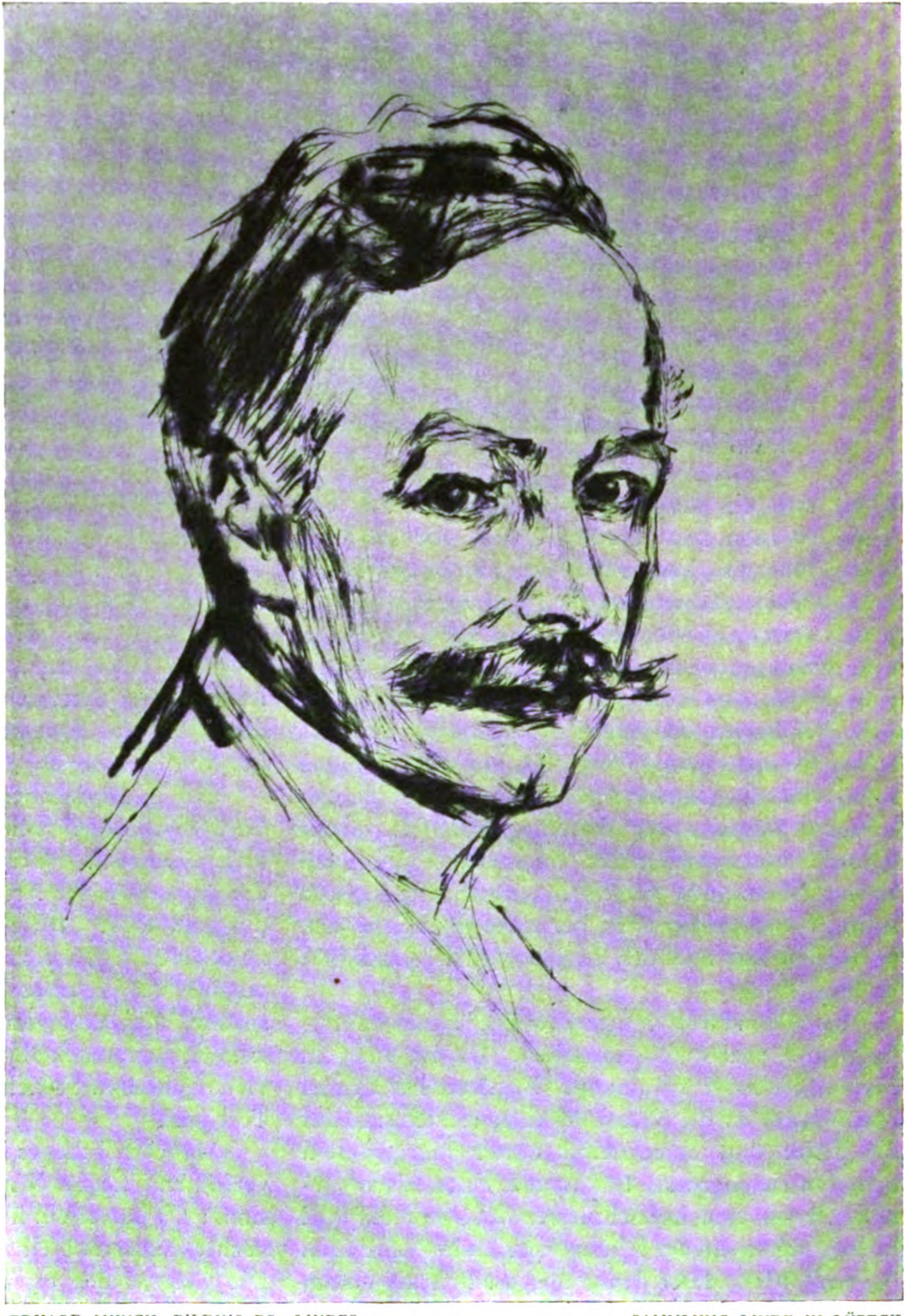
Körper, bei denen man an Fleisch wie an Marmor denkt, und so in einander verschlungen, dass der Gedanke an eine Liebesgruppe aufsteigt, die Rodin gemeisselt haben könnte. Diese beiden Figuren hat Munch zunächst, vielleicht in Folge eines Anblicks, der ihm geworden ist, auf einen Hintergrund gestellt: sie umarmen sich in einem Zimmer, an einem Fenster; durch das Fenster hindurch sieht man auf Etagenhäuser. Munch hat natürlich nicht daran gedacht, Sensation zu machen, er hat auch nicht gedacht, der Polizei Aergernisse zu bereiten, so ist das Bild in seinem Geiste eben, gleichviel ob in der Natur gesehen oder wo sonst, entstanden.

Danach hat die Gruppe sein Inneres beschäftigt; er hat sie stilisiert gesehen; der Kuss, den man bei der ursprünglichen Gruppe fühlt und sieht, wird linear, wird der Geist eines Kusses, die Gestalten, die man mit ihren Gliedern körperlich, plastisch, in einander verschränkt sah, werden zu einer ornamentalen Flächenkomposition; und der Hintergrund wird etwas Ortloses.

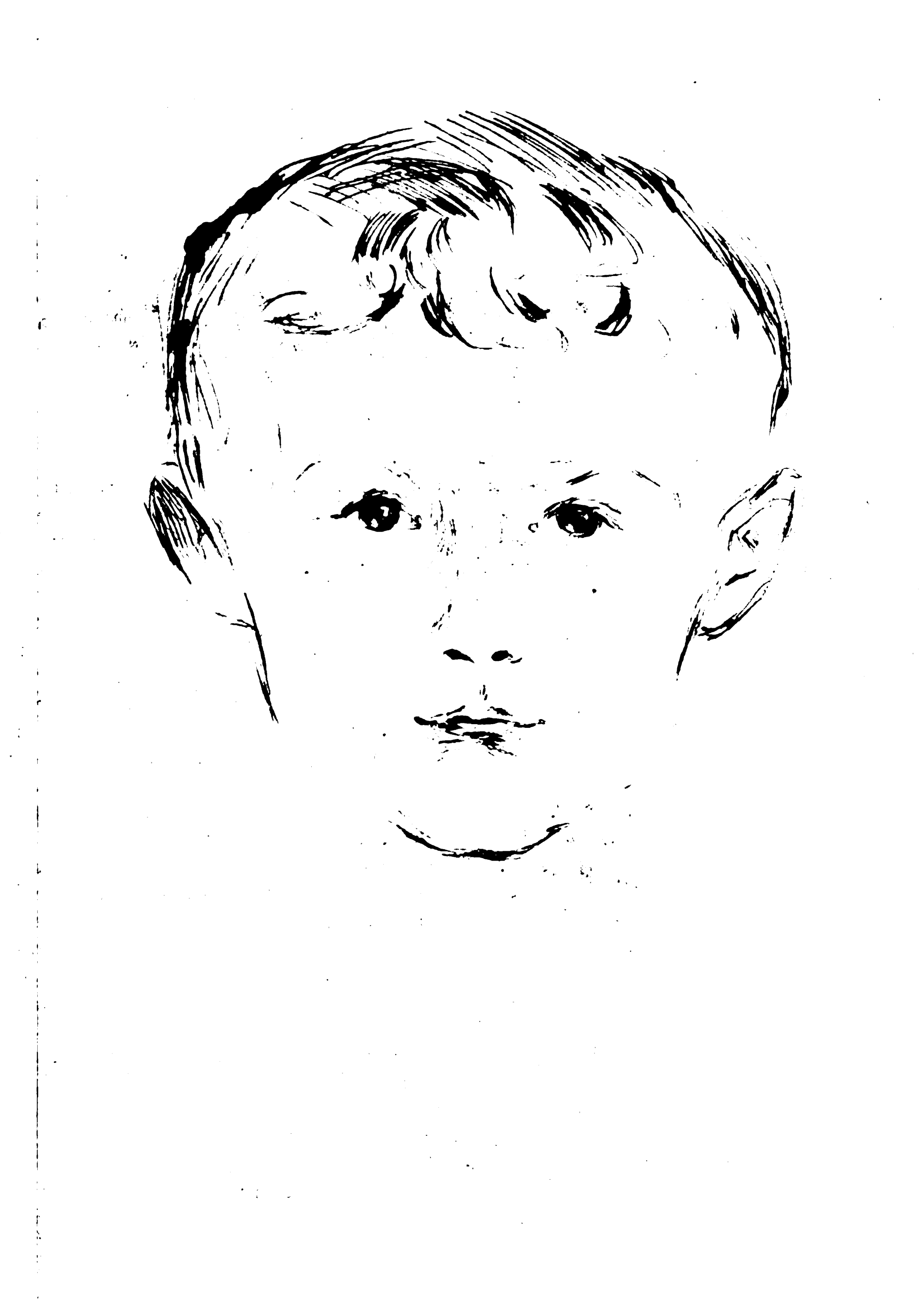
✠

Man kann Munchs eigentümliche Wirkung auf uns Zeitgenossen vielleicht dahin präcisieren, dass man sagt: erstens wirkt Munch auf solche Leute, die nicht malereiempfänglich sind; wir wollen nicht im geringsten Richard Wagners Andenken durch eine Parallele mit Munch belästigen, aber wir möchten in diesem Zusammenhange uns dahin auslassen, dass Munch auf nicht malereiempfängliche Leute so wirkt wie im Anfang der Wagnerbewegung Wagner vielfach auf nicht musikliebende Leute gewirkt hat; Mozart konnten sie kein Interesse abgewinnen, absolute Musik war ihnen unzugänglich; aber in Wagner fühlten sie eine gewisse Stimmung zu sich sprechen.

Und dann giebt es eine zweite, naturgemäss kleinere Gruppe von Munchfreunden, die, umgekehrt, ein sehr nahes Verhältnis zur bildenden Kunst unterhalten. Diesen giebt Munch die Freude,



EDVARD MUNCH, BILDNIS DR. LINDES — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK



EDVARD MUNCH, EIN KIND DR. LINDES — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

die der blasierte Mensch an Naturwesen hat. Wir haben so viel Akademiker gesehen und so wenig Naturwüchsiges unter ihnen; so viele Begabungen und so wenig Begabungen, die *gross* waren: so dass wir entzückt sind, diesen Norweger zu finden, der so naiv wie Gauguin malt und zeichnet und Dinge ausdrückt, die „von Menschen nicht gewusst oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandeln in der Nacht." Uns alten Kunstmenschen, uns pedantischen, pädagogischen Alexandrinern, ist dieser naturwüchsige, fabelhaft begabte, unkultivierte Wildfang eine Erscheinung, mit der wir liebkosend plaudern.



MAX LIEBERMANN, IN DER DÜNE — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Aber wir würden das Bild, das wir von Munch zu zeichnen versuchen, sehr unvollständig lassen und der Genialität dieses Menschen Unrecht tun, wenn wir eine merkwürdige Gruppe seiner Arbeiten unerwähnt liessen: die von *jedem* Gesichtspunkt bewunderungswürdig sind.

Da sind zunächst die zwei Radierungen mit dem Problem: Lichteinfall durch ein hohes Fenster. Das eine Mal steht ein kleines Mädchen an einem grossen Fenster und blickt hinaus, das andre Mal sitzt ein Mann neben einem solchen Fenster auf einem Divan und es geht nichts vor, als dass Licht aus dem Fenster auf den Fussboden dringt. Das Licht und das Dunkel sind mit einer solchen Delikatesse auf beiden Radierungen ausgeführt, dass jeder Liebhaber, — es stehen hier nicht die raffinierten allein, wir sprechen von allen Liebhabern, — entzückt sein muss. Und dann gehören zu diesen Arbeiten eine Anzahl von radierten Porträts.

Es gebührt sich, dass man unter ihnen das Bildnis desjenigen Mannes an die Spitze rückt, der mit intuitivem Verständnis einer der ersten in Deutschland war, die Munch entgegenkamen: Dr. Seidel aus Braunschweig, der auf so tragische Weise ums Leben kam, liess Munch schon in den ersten neunziger Jahren nach Braunschweig kommen; von ihm und niemand anderem wollte er sich sein Porträt radieren lassen. Dieses Porträt ist auch sehr gut geworden; es ist völlig einwandfrei und zart, mit besonderer Feinheit ausgeführt. Dennoch hat Munch nicht über den Gesichtstypus hinauskommen können, der vielleicht etwas zu viel Bequemlichkeit zeigte — und doch nicht genug laisser aller — und nicht recht dankbar war. Es giebt andere Porträts, ebenso tadellos in der Machart, die *gegenständlich* interessanter sind. Da ist erstens die wundersame Radierung einer den Kopf auf die Hand stützenden Frau mit durch die Hand beschattetem linken Auge. Das Blatt hat etwas von einem Schabkunstblatt des 18. Jahrhunderts. Ersten Ranges! Dann ein Porträt eines jungen norwegischen Dichters, sehr gut im Ausdruck. Dann das Bildnis eines Herrn mit funkelnden Augen hinter seinen Brillengläsern — unglaublich, wie sehr diese Augen ohne Convention dargestellt sind, so sehr der Kopf auch verlockte, illustrativ, clichéhaft wiedergegeben zu werden. Dann die geniale Radierung eines Mannes von schärfstem Gesichtsausdruck, im Profil gesehen. (Diese Radierung hat Munch im Dunkeln gemacht, er konnte nichts mehr in dem Café sehen, in dem er sie anfertigte. Dabei ist die Radierung von einer Präcision, die unglaublich ist.) Dann ein schwarzäugiger Mädchenkopf, sehr schön gezeichnet. Und endlich der vielleicht schönste unter allen diesen Köpfen: eine bejahrte Frau, im Profil Watts könnte in dieser Erscheinung eine Fortsetzung in höherem Lebensalter für seine marchioness of Granby erblicken.

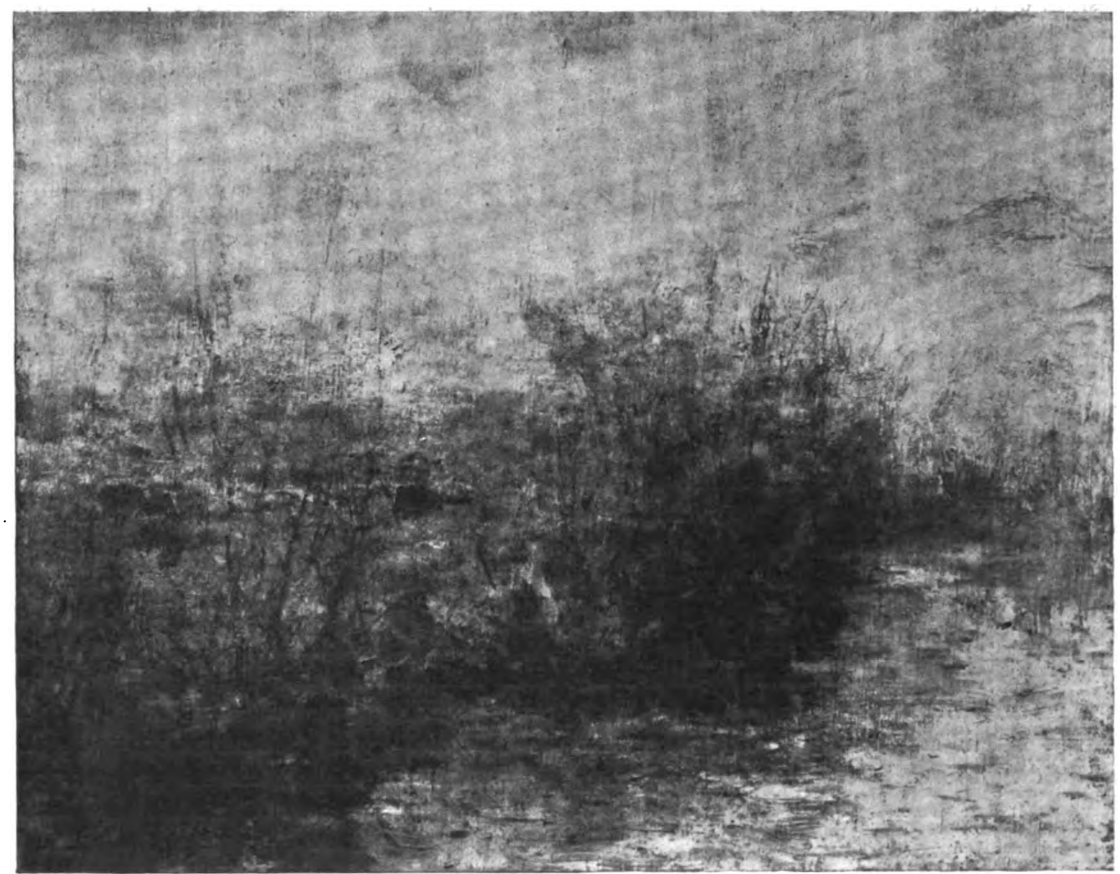
Man müsste diesen radierten Porträts auch das lithographierte Selbstporträt Munchs anfügen, das in jeder Beziehung ein Meisterwerk ist.

✲

So ist die Sammlung Linde. Sie hat ausser den in diesem und dem vorigen Aufsatz genannten

Kunstwerken noch eine italienische Landschaft von Thoma, Arbeiten der Brüder des Hausherrn: Hermann Linde in München und Linde-Walther in Berlin, einen Curt Hermann, einen Martin Brandenburg, einen Liljefors, einen Vuillard, einen Bonnard, mehreres von Rohlfs (sehr gute Arbeiten! an Rohlfs wäre ein Werk der Gerechtigkeit zu vollziehen!), und Entwürfe zu decorativen Teppichen von Munthe, die bei flammenden Farben und einer zackigen Zeichnung einen harmonischen Anblick geben.

Denkt man nun aber, *Lübeck* wäre durch das Vorhandensein einer derartigen Sammlung gefeit — so irrt man. Wir können den Bericht über diese ausgezeichnete Privatsammlung nur mit dem Bedauern schliessen, dass für die Anfertigung eines in Lübeck zu errichtenden Denkmals Wilhelms des Ersten kein anderer Bildhauer als — Kuno v. Uechtritz, den die Berliner demnächst als Künstler des Hubertusbrunnens zu begrüssen haben werden, die grössten Aussichten hat. Unser Bedauern über diese unglückliche, höchst unglückliche Wahl eines ganz talentlosen Bildhauers, noch dazu in einer Freien Stadt, wird aber bis zu einem gewissen Grade paralysiert dadurch, dass wir wahrnahmen, wie mannhaft in Lübeck von der Minorität, die in allen Dingen immer *allein* recht hat, — gegen dieses Projekt noch mit allen Waffen gekämpft wird. Dieser Kampf vollzieht sich wesentlich in den „lübeckischen Blättern", einer Zeitschrift, die ausschliesslich von Dilettanten geschrieben und für die Mitglieder der „lübeckischen Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit" herausgegeben wird. Den Berufsschriftsteller erfüllt es, er möchte nicht sagen, mit Neid, zu sehen, wie vortrefflich in diesen Aufsätzen polemisiert wird: die Autoren verzichten auf alles Talmigold und schreiben sachlich, weil sie Dilettanten sind, welche zur Feder nur greifen, wenn sie etwas bewegt, das ausgesprochen werden muss. Noch ein Ding haben wir bei den „lübeckischen Blättern" bewundernswert gefunden: die Beitragenden unterzeichnen nicht mit Namen, sondern nur mit Nummern. Die Namen derer, die den Kampf gegen das Uechtritz-Projekt führen, sind trotzdem durchgesickert; und man begeht keine Indiscretion, wenn man als die Seele dieser bürgerlichen Kämpfe um gute Kunst neben dem Augenarzt Dr. Linde den Rechtsanwalt Dr. Kulenkamp hervorhebt. H.



CHRISTIAN ROHLFS, LANDSCHAFT AM WASSER — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK



FRÜH-MEISSENER GESCHIRR — SAMMLUNG DR. VON DALLWITZ

ALTES PORZELLAN

VON

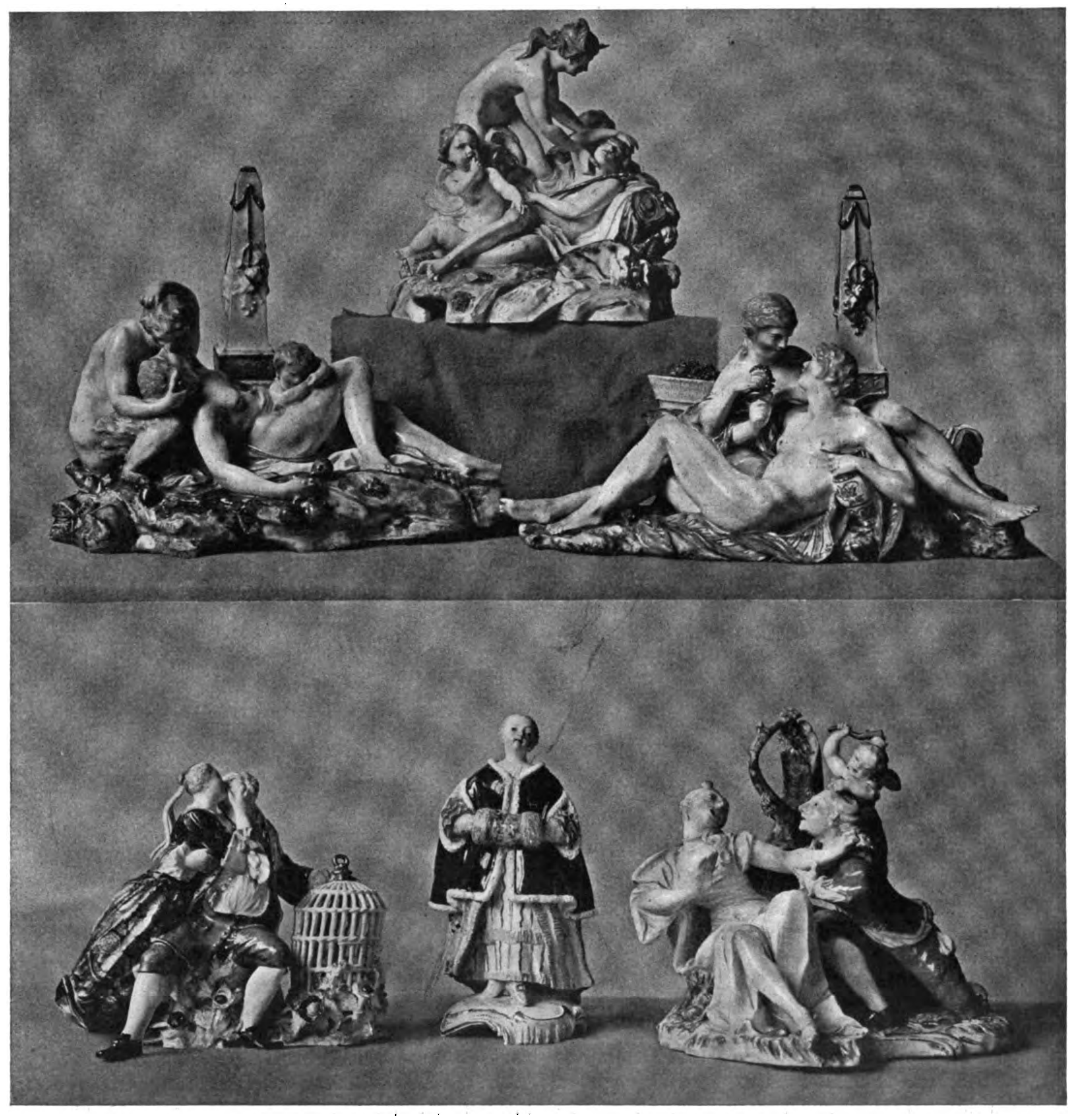
GEORG SWARZENSKI

II.*



AN denkt bei Porzellan immer an das Rokoko. Aber das ist grade für die grösste Manufaktur nicht richtig, um von Wien und Venedig ganz zu schweigen. Denn in Meissen arbeitet man schon eine volle Generation, ehe die Formen des Rokoko herrschen und man muss auch hier sagen, dass grade die Arbeiten der Frühzeit einem am liebsten sind. Jedenfalls darf das für die plastische Thätigkeit gelten. Unter den plastischen Arbeiten dieser Periode, die man im Unterschied zu den Rokokoarbeiten als barocke zu bezeichnen pflegt, sind welche, die sich getrost neben der besten Kleinplastik sehen lassen dürfen; ihre künstlerische Wirkung ist eine ganz unmittelbare, unabhängig von dem Sujet und aller kulturgeschichtlichen Suggestion. Diese Arbeiten, die der Hand oder dem Einfluss Kändlers zuzuschreiben sind, unterscheiden sich beträchtlich von dem, was man gemeinhin unter Porzellanplastik versteht. Sie sind nichts weniger als kleinlich und spielerisch in den Formen, sondern einfach und gross gesehen, mit einem erstaunlichen Blick für das Wesentliche in der Linie und das Grosszügige, Reiche in der

* Fortsetzung aus dem Aprilheft Seite 282.

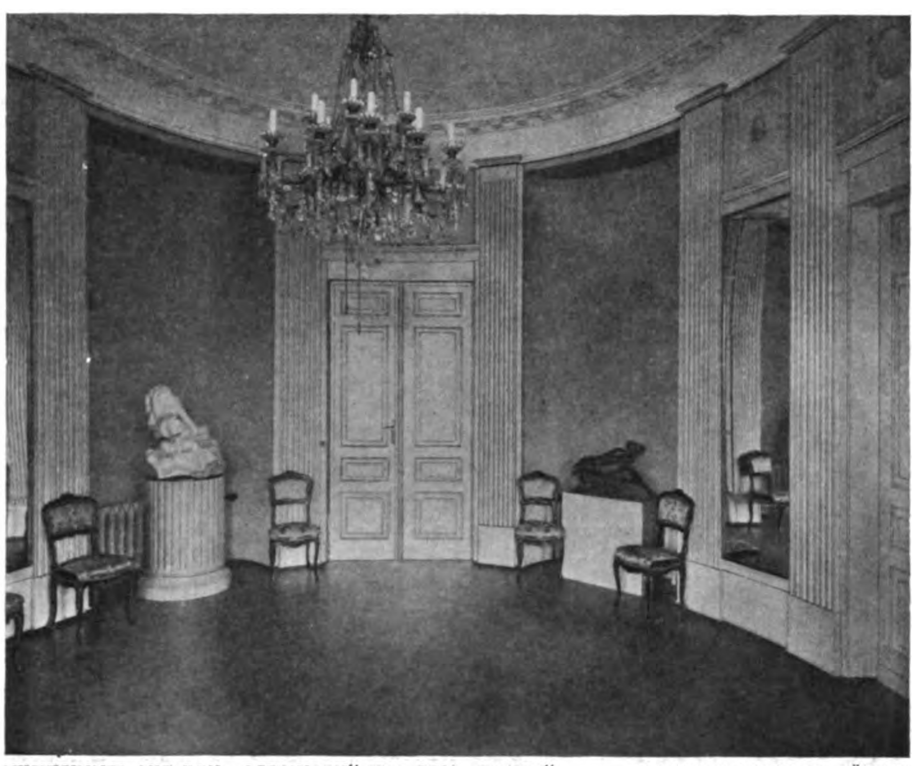


LUDWIGSBURGER GRUPPEN VON J. C. W. BEYER. SAMMLUNGEN HAINAUER UND DARMSTÄDTER

LIEBESPAAR VON KÄNDLER, MEISSEN — SAMMLUNG DR. WEISBACH

DAME, FRANKENTHAL — SAMMLUNG ROSENFELD

LIEBESWERBUNG, NYMPHENBURG — SAMMLUNG DR. VON PANNWITZ.



MUSIKZIMMER MIT DEN „OCEANIDEN“ UND DEM „TRAUM“ SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

hat er ihn im Moment des geistigen Zeugens in einer solchen Schlichtheit und Echtheit der Auffassung vorgeführt, dass jetzt nur die allernächst Stehenden das Geniale in einer derartigen Gestaltung erkennen. Was an Rodins Einfachheit in der Bewegung und im Gehaben der Figuren zweifeln lässt, geht — so wie bei Rembrandt — nur aus der infolge des künstlerischen Sehens mit Temperament behandelten, nur als Aeusseres zu beurteilenden, Erscheinung der Werke hervor.

Dass er in Frankreich geboren wurde, ist zwar neben dem Wunderbaren seiner Erscheinung nebensächlich, aber doch immer noch ein wunderliches Ding, denn nirgends hätte er weniger erwartet werden dürfen, dieser Künstler mit dem absoluten aus Innen Geborensein des Ausdrucks und der Geste, als in dem Lande, das die akademische Hochkultur aufweist. Man sehe sich die Werke der französischen Akademiker an, die nach Deutschland gekommen sind, der Roty und Chaplain: die akademische Erziehung hat in Frankreich wirklich eine Kultur gezeitigt. Dass inmitten ihrer Einwirkungen ein Künstler mit solcher Spontaneität der Geste geboren werden konnte (und so wird er denn auch in Frankreich masslos angegriffen, ja negiert), ist wahrhaft seltsam. Der trait d'union zwischen dem modernen Frankreich und Rodin ist vielleicht allein der Kultus des Weibes.

*

Würde man zu Rodin nun sagen: „Sie waren Manets Zeitgenosse, schon 1864 waren Sie ausstellungsreif“, so könnte uns der maliziöse Mann entgegenhalten, dass er durchaus noch nicht 1864 ausstellungsreif gewesen sei; sein „homme au nez cassé“, dieses bewundernswerte Werk, von dem man eine Bronce bei Dr. Linde findet, wurde von der Salonjury von 1864 nämlich als unbrauchbar abgewiesen.

Man fragt sich heute — allerdings hat man später gut fragen —, warum eigentlich dieser Kopf der Jury damals nicht annehmbar erschienen ist. Denn jede Jury in Frankreich ist klassicistisch gewesen und diese Maske hat mit einer Antike oder vielleicht mit einem Renaissancekopf so viel Aehnlichkeit, dass die Jury hätte duldsam sein müssen; mais passons!

Gehen wir auch darüber hinweg, dass man wissen will, Rodin sei so arm gewesen, dass er diesen refüsierten Mann mit der zerbrochenen Nase in irgend einem Schuppen verwahrlosen lassen

musste, so dass das Modell zerbrach und nur die Gesichtshälfte des Mannes erhalten blieb.

Es ist erstaunlich, wie diese Maske durchgeführt ist. Das um so mehr, als Rodin gar keine Akademiker-Erziehung gehabt hatte. Er arbeitete als armer Gehilfe, machte Brotarbeiten; in den Nächten erwarb und vervollständigte er sich seine Bildung. Auch nachdem er diesen Kopf angefertigt hatte, blieb er genötigt, im Lohn von höheren Steinmetzen seinen Lebensunterhalt zu suchen. Nur ahnen können wir, wie der Geist der Kunstwerke und die Empfindungen, die er aus der Lektüre zog, auf ihn wirkten und ihn in der kümmerlichen Umgebung weiter hoben. Erst 1877 ging er daran, ein zweites Werk vorzuführen, das einen enormen Sprung nach vorwärts bedeutete: den „homme de l'age d'airain", den Mann aus dem Bronzezeitalter, der auch der erwachende Jüngling genannt wird. Auch von diesem Werke besitzt, wie vom vorigen, Dr. Linde einen Abguss.

Bei Rodin ist nicht nur jedes einzelne der Werke ein Kunstwerk — auch die Entwicklung in seinen Werken baut sich wie ein Kunstwerk auf. Rodin begann mit dem „homme au nez cassé", was ist das? ein wunderbares Virtuosenstück, die Glanzleistung eines ausgebildeten Meisters. Der Kopf hatte ein solches Niveau der bildhauerischen Vollendung, dass er für die Besten der Vielen, für die hervorragendsten Akademiker, den Endpunkt einer Laufbahn bedeutet hätte. Rodin setzte mit ihm ein. Dann eine dreizehnjährige Pause — und es folgte sein „erwachender Jüngling", der uns als die bedeutende Introduktion der ganz Neues bringenden Laufbahn des Künstlers erscheint.

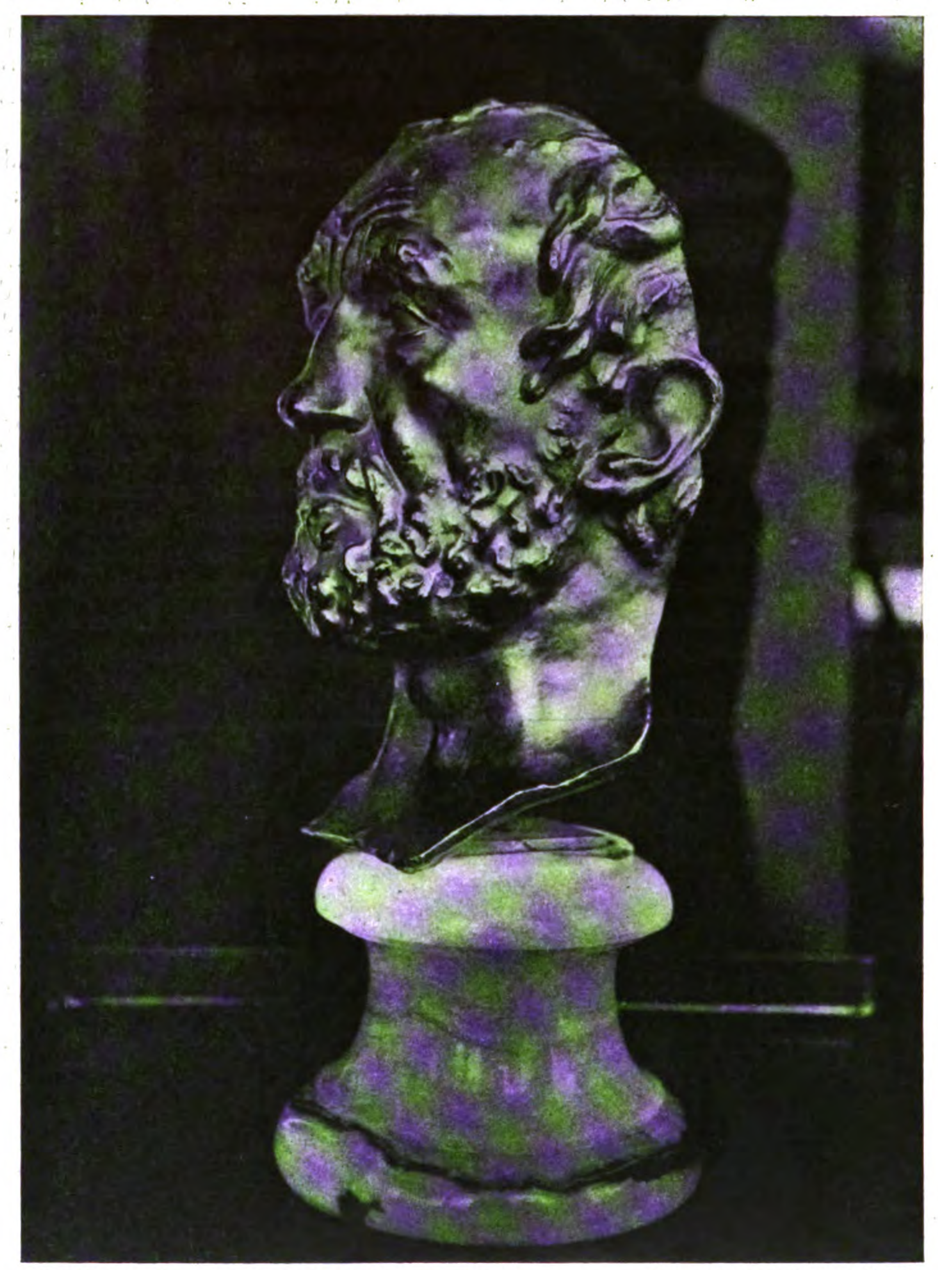
Im „erwachenden Jüngling" finden wir den *romantischen* Ausdruck offengedeckt; in ihm erscheint zum ersten Mal bei Rodin die Geberde. Das ätherisch Energische bei Rodin erwacht.

Diesem Jüngling gegenüber — der wirklich nur jetzt entstanden sein konnte — der das Symbol eines heute erwachenden Jünglings ist —, war die kurz nach ihm erschienene Statue des „schreitenden Johannes" vielleicht kein Fortschritt. Er zeigt einen Ausbau von Rodins Fähigkeiten mehr vom „Manne mit der gebrochenen Nase" aus; eine ungemeine Vollendung und intensive Ausdruckskraft, dabei etwas Formales. Dieser Johannes war nicht so modern wie der erwachende Jüngling, er war eine retrospektive Leistung, etwas Ausserordentliches in der Wiedergeburt, durch schärfere



EDVARD MUNCH, RODINS „FAUNESSE" — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Betonung, eines Ausdrucks, der schon gewesen war. Bei dem Jüngling beachte man die Schönheit des Gesichts; und die Bewegung des Arms, der an das Haupt fasst; den andern Arm voll inneren Lebens. auf den Surrogaten der Antike, keine Abschwächung erkennen lässt, vielmehr den höchsten Grad dessen, was der Körper sagt, ausdrückt. Das Gesicht ist hier die Steigerung der Figur. Es ist an sich herr-



AUGUSTE RODIN, MANN MIT DER GEBROCHENEN NASE SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Die Figur hat einen seltsamen Riss an der Schläfe, etwas was wie eine Wunde aussieht: Man könnte sich ganz gut vorstellen, dass Rodin den Jüngling verwundet und sich in stählerner Energie über die Schwächung hinwegsetzend gedacht hat. Stets wird man das Gesicht wieder ansehen, das, anders als lich. Die Figur aber wiederum entspricht ihm bis in die kleine Zeh der leicht auf den Boden gesetzten Fussspitze. Nichts in dieser Figur würde anders gedacht werden können; sie lebt, sie ist keine Komposition, sondern eine durch das innere Gleichgewicht gehaltene, „alle ihre Bewegungen

beendende", aber *elementar* bewegte Figur, kurz, herrlich.

Ausser dem „Manne mit der zerbrochenen Nase" und dem Jüngling aus dem Broncezeitalter besitzt Dr. Linde einen Marmor der „Eva", die Rodin ursprünglich als eine der Gestalten der porte de l'enfer gedacht hatte; dann hat er die herrliche „Danaide", von der auch ein Marmor im Luxembourg ist, diese wunderbare Gestalt, die ihren unergründlichen Schmerz in sich hineinschluchzt, die ihren Schmerz ausschluchzt, dass wir ihre *Kniee* weinen hören, in der die Glieder zucken oder schweigen und alle das Hoffnungslose ihres Schmerzes enthalten, bei der eine unglaubliche Beredsamkeit jedes Muskels erreicht wird und zugleich eine Schönheit der Linie, beispielsweise wie der Rücken verläuft, wie in der Hüfte der Kummer tobt, die unsagbar ist. Dann hat Linde die Gruppe der Oceaniden mit der Delikatesse in der Bewegung einer aufgestützten Hand, dem Gesang, möchte man sagen, der Haare, dem Aufgelöstsein im Raum, dem Reichtum des Motivs: mit der Kauernden, der den Rücken Wendenden, der zurückgelehnt Liegenden,— in einander sind sie voller Gegensätze, nach aussen hin bilden sie eine Einheit. Sie haben etwas, das sie wie eine Kristallisierung des Wassers erscheinen lässt. Dann besitzt Linde eine Bronce „le Songe": ein Mann beugt sich hintenüber, mit beiden Armen einen Traum — der wie vom Traume erwacht — zu halten suchend, und einige Kleinplastiken, unter denen die „Faunesse" eine erstaunliche Schöpfung ist. Sie ist ein Weib, das auf der Flur lebt, von Früchten sich ernährt und mit ihrem elastischen Körper und ihrer Seele, die ganz anders organisiert ist als die unsre, weit von uns in Urzuständen weilt, wie eine Indianerin, wie eine Wilde.

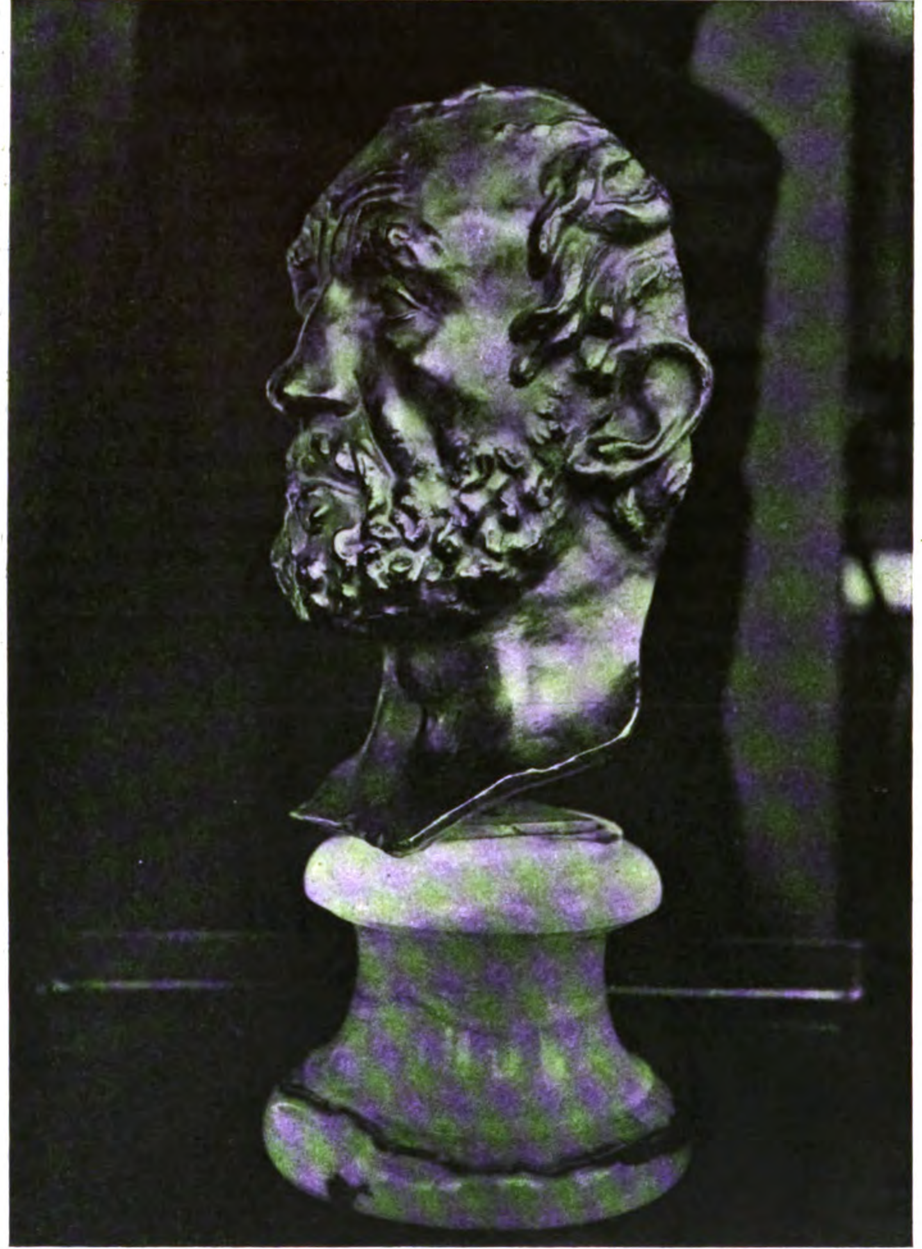
Diese Bronce hat einen besonderen Freund bezeichnender Weise in dem Norweger Munch gefunden. Er hat sie wiederholt radiert, einmal in der Veranda, in der sie sich befindet, umgeben von Topfgewächsen, Schlingpflanzen und Palmen, das andre mal, als ob sie eine Unterhaltung mit der neben ihr knieenden, unausgesetzt weinenden, weissmarmornen Danaide anfinge, um sie zu einer möglichst unbekümmerten Auffassung hinzuführen.

Man fühlt, wie zu der Radierung, welche so novellistische Vorstellungen weckt, Munch doch



AUGUSTE RODIN, DIE GESCHWISTER — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Betonung, eines Ausdrucks, der schon gewesen war. Bei dem Jüngling beachte man die Schönheit des Gesichts; und die Bewegung des Arms, der an das Haupt fasst; den andern Arm voll inneren Lebens. auf den Surrogaten der Antike, keine Abschwächung erkennen lässt, vielmehr den höchsten Grad dessen, was der Körper sagt, ausdrückt. Das Gesicht ist hier die Steigerung der Figur. Es ist an sich herr-



AUGUSTE RODIN, MANN MIT DER GEBROCHENEN NASE — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Die Figur hat einen seltsamen Riss an der Schläfe, etwas was wie eine Wunde aussieht: Man könnte sich ganz gut vorstellen, dass Rodin den Jüngling verwundet und sich in stählerner Energie über die Schwächung hinwegsetzend gedacht hat. Stets wird man das Gesicht wieder ansehen, das, anders als lich. Die Figur aber wiederum entspricht ihm bis in die kleine Zeh der leicht auf den Boden gesetzten Fussspitze. Nichts in dieser Figur würde anders gedacht werden können; sie lebt, sie ist keine Komposition, sondern eine durch das innere Gleichgewicht gehaltene, „alle ihre Bewegungen

beendende", aber *elementar* bewegte Figur, kurz, herrlich.

Ausser dem „Manne mit der zerbrochenen Nase" und dem Jüngling aus dem Broncezeitalter besitzt Dr. Linde einen Marmor der „Eva", die Rodin ursprünglich als eine der Gestalten der porte de l'enfer gedacht hatte; dann hat er die herrliche „Danaide", von der auch ein Marmor im Luxembourg ist, diese wunderbare Gestalt, die ihren unergründlichen Schmerz in sich hineinschluchzt, die ihren Schmerz ausschluchzt, dass wir ihre *Kniee* weinen hören, in der die Glieder zucken oder schweigen und alle das Hoffnungslose ihres Schmerzes enthalten, bei der eine unglaubliche Beredsamkeit jedes Muskels erreicht wird und zugleich eine Schönheit der Linie, beispielsweise wie der Rücken verläuft, wie in der Hüfte der Kummer tobt, die unsagbar ist. Dann hat Linde die Gruppe der Oceaniden mit der Delikatesse in der Bewegung einer aufgestützten Hand, dem Gesang, möchte man sagen, der Haare, dem Aufgelöstsein im Raum, dem Reichtum des Motivs: mit der Kauernden, der den Rücken Wendenden, der zurückgelehnt Liegenden, — in einander sind sie voller Gegensätze, nach aussen hin bilden sie eine Einheit. Sie haben etwas, das sie wie eine Kristallisierung des Wassers erscheinen lässt. Dann besitzt Linde eine Bronce „le Songe": ein Mann beugt sich hintenüber, mit beiden Armen einen Traum — der wie vom Traume erwacht — zu halten suchend, und einige Kleinplastiken, unter denen die „Faunesse" eine erstaunliche Schöpfung ist. Sie ist ein Weib, das auf der Flur lebt, von Früchten sich ernährt und mit ihrem elastischen Körper und ihrer Seele, die ganz anders organisiert ist als die unsre, weit von uns in Urzuständen weilt, wie eine Indianerin, wie eine Wilde.

Diese Bronce hat einen besonderen Freund bezeichnender Weise in dem Norweger Munch gefunden. Er hat sie wiederholt radiert, einmal in der Veranda, in der sie sich befindet, umgeben von Topfgewächsen, Schlingpflanzen und Palmen, das andre mal, als ob sie eine Unterhaltung mit der neben ihr knieenden, unausgesetzt weinenden, weissmarmornen Danaide anfinge, um sie zu einer möglichst unbekümmerten Auffassung hinzuführen.

Man fühlt, wie zu der Radierung, welche so novellistische Vorstellungen weckt, Munch doch



AUGUSTE RODIN, DIE GESCHWISTER — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

nicht durch etwas *Litterarisches* hingeleitet worden ist. Sein *Auge* vielmehr haftete an dem Gegensatz zwischen dem braunen Bronceleib des in feuriger Patina schillernden Naturkindes und dem bleichen glanzlosen Material der Danaide. Er sah in der Veranda die beiden Figuren nebeneinander, sein Auge fasste die Kontraste auf und spielend entstand diese kleine Skizze.

☆

Von Munch hat Dr. Linde das nahezu vollständige graphische Werk. Er hat ihm, den Umständen entsprechend, auch eine direkte Aufgabe stellen können, das heisst, indem sich seine und des Künstlers Ideen bei einem Thema vereinigten. Das Thema war: das Haus Linde; und selten ist wohl ein moderner Auftraggeber in so hohem Masse befriedigt worden. Zahlreiche Blätter aus diesem Cyclus sind von ausserordentlicher Schönheit; mit einer breiten Grösse des Stils, der Weniges in der Radierkunst gleichkommt, ist z. B. das Haus hingesetzt, mit seiner Vorderfront in den Garten gelagert. Grosszügig sind die Pläne angegeben; die Baumpartien haben diesen Reiz, den die Radierungen ausüben, welche von geborenen Aquafortisten herrühren; hervorragend ist der Himmel radiert: er



AUGUSTE RODIN, EVA — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK



AUGUSTE RODIN, „FAUNESSE“ SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK



leuchtet und lebt. Wenig nur bleibt an Schönheit hinter diesem hervorragenden Blatt das ganz anders geartete zurück, das eine Partie des Gartens mit der Venus von Milo zeigt. Munch hat die Platte so geätzt, dass man an eine Dämmerstunde denkt. In diesen Ton, der etwas Verschwiegenes und Zärtliches hat, hat er die unsagbare schöne, in jeder Form uns von Neuem enthusiasmierende „Liebe Frau" von Milo zart eingebettet. Mehr er selbst aber ist er in dem Blatt, auf dem ein rundlicher Baum in der Nacht eine fast unheimliche Form annimmt. Und mit bewundernswerter Delikatesse sind die Porträts dieser Mappe radiert. Mit den Augen eines Künstlers. Mit den Augen eines Künstlers, der aber doch nur den *fremden* Charakter geben will und nichts davon wissen will, dass es beim Porträt auf die Persönlichkeit des Künstlers ankomme. Denn fürwahr: wie der nur ein Kunstwerk schaffen wird, der nicht darauf ausgeht, eins zu machen (das ist ein Diktum von Liebermann), so wird nur der Porträts machen, welche uns interessieren, der keineswegs etwas will als die *andere*, nur die *andere* Individualität festhalten. Die seine mischt sich mit dem Gesehenen schon von selbst; solche Porträts fesseln uns immer: in ihnen ist ein stets neu produziertes Menschentum.

Munch ist nun nicht ein Künstler, der immer seiner sicher wäre. Er hat nur glückliche Viertelstunden, nicht glückliche Tage. So sehen wir manche Radierung von ihm, die glückte, weil sie nach einer Viertelstunde, obwohl unfertig, aufgegeben wurde, oder von der einiges glückte, während der Rest mittelmässig war. So ist eine der Radierungen, die den Dr. Linde selbst darstellt, vielleicht im Ganzen gar nicht sehr ähnlich, während darauf doch ein Auge ist, das so sehr Dr. Linde selbst ist, so in äusserster Zartheit dieses Auge wiedergiebt, so die Beobachtung bestätigt, welche auch der nichtkünstleriche Beschauer gemacht hat, dass man vollkommen entzückt ist und den Künstler beglückwünscht, dem dieses Eine, dies Detail gelang.

Den Charakter enthüllt er, dieser eindringende Seelenschilderer. Nicht als Radierung, aber als Lithographie hat Munch den Kopf der Frau Dr. Linde in wenigen Strichen gezeichnet, fast nur Angaben — nur die Seele lebt in dem Kopfe, er spricht, er sieht dich an — dass man ganz erschüttert von dieser Genialität des echten Erfassens ist. Und man begreift, wie ein raffinierter Mann, der Ingres liebt, gleich dem alten Degas, an diesem *naiven* Künstler feiner Zeichnung ungemeine Freude findet.

Dann sieht man ein Oelbild der Kinder des Dr. Linde. Sie stehen, wie der Künstler sie in dem Momentanen ihrer Bewegung erfasste und wie er mit scharfen Strichen ihre Psychologie gab, meisterhaft gesehen vor uns. Wir haben hier einen coin de la nature vu par un tempérament. Nichts fehlt an dem coin de la nature; keine Veränderung ist eingetreten, nichts zu Gunsten der Bildwirkung gethan. Ein krasser kühner Ausschnitt ist vor uns von einer weissen Doppelthür, einem goldbroncenen Thürgriff, einem Parkettfussboden und vier Kindern, die sich bewusst sind, dass sie gemalt werden. Nichts von falscher Pose.

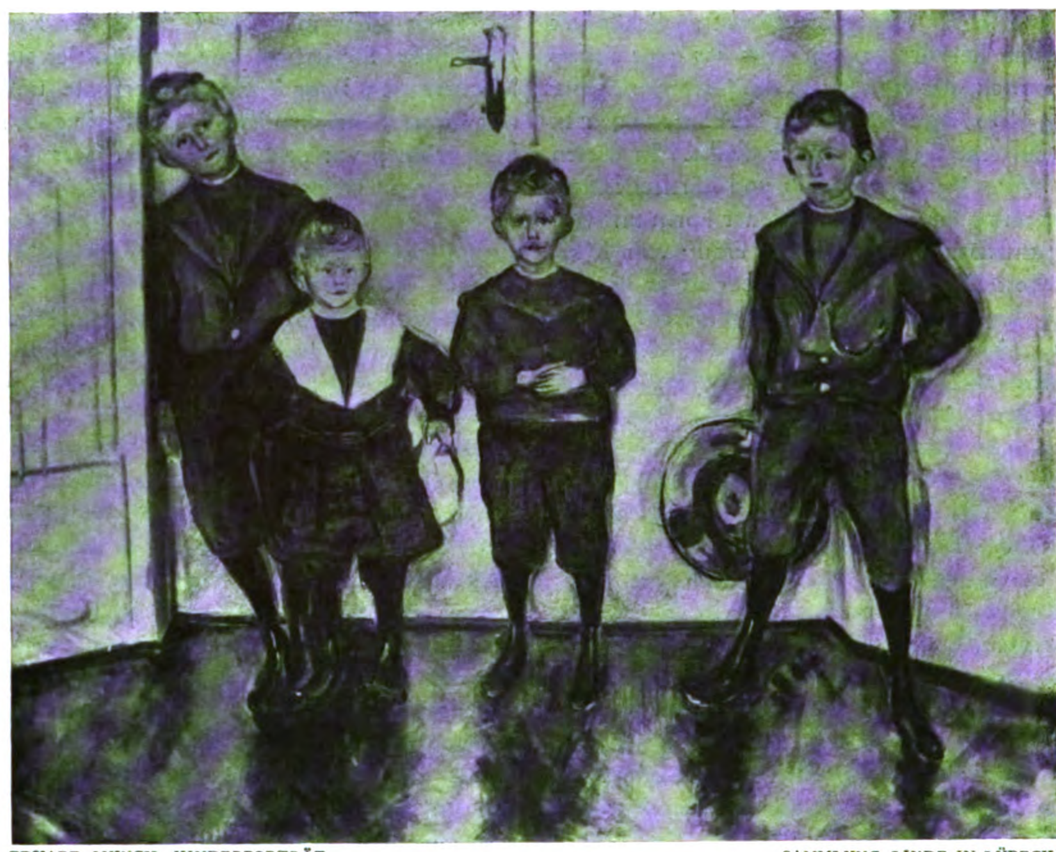
Freilich hat des Künstlers Temperament sich nicht einen Augenblick von der Natur verdrängt gezeigt. Das Temperament hat die Natur noch nicht in sich aufgenommen, so giebt es sie schon in persönlichem Stil wieder. Man sehe diesen Fluss der Linien, mit denen die Figuren der Kinder gezeichnet sind, die naive Vereinfachung, welche eingetreten ist, die nur das Wesentliche, dieses aber in einer Steigerung, giebt. Man kann vor diesen Figuren, die etwas so Natürliches und Stilisiertes haben, an jene bemalten Plastiken denken, die man bei den Naturvölkern findet und die die ersten Zeugnisse ihrer Auffassungskraft sind.

Bezaubernd ist die Farbe dieses Bildes; ganz klar.

Hierauf sieht man ein symbolisches Landschaftsgemälde von Munch, eine fruchtbare Landschaft, in grossen Linien gesehen, in deren Vordergrund ein Baum und zwei Menschen sind; ferner eine Landschaft mit einem durchsichtigen Baume, mit düster aufragenden, im Winde herumfuchtelnden Baumspitzen, mit einer unangenehm kalten, regnerischen Luft und einem Schneepflug; es ist eine Gegend dargestellt, in der sich Fuchs und Hase gute Nacht sagen; unheimlich; um so angreifender, als wir diese Landschaft bei ziemlicher Helle sehen; sie ist gespenstisch am Tage.

*

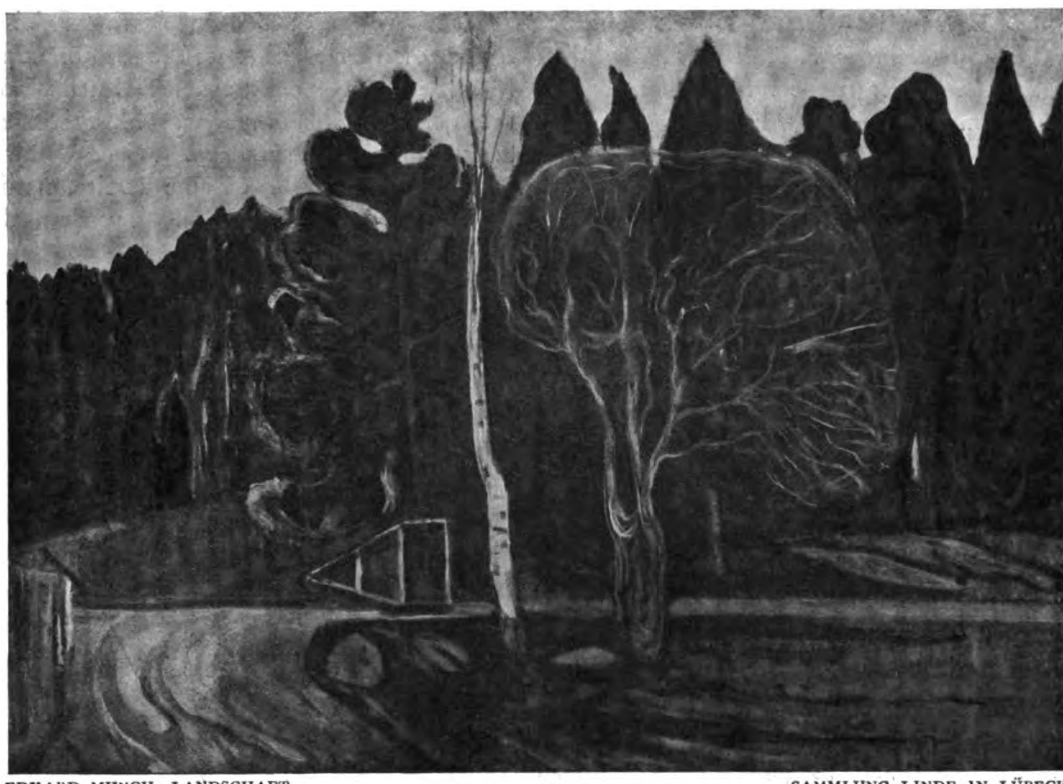
Unter Munchs graphischen Arbeiten spielen die eine grosse Rolle, bei denen Personen und Landschaft verquickt sind; Traumgebilde der Landschaft. Man sieht beispielsweise an einem Gestade einen Weg sich hinziehen; der Weg bildet eine Kurve, eine Schönheitslinie, er geht aus dem Natürlichen ins nordisch Dekorative über, in Teppichdekoration, in Schlangengewinde, in symbolistischen Stil.



EDVARD MUNCH, KINDERPORTRÄT — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Man denkt bei diesem Wege an einen Weg am wenigsten, vielmehr an etwas, was es eine Sisyphusarbeit sein würde zu Ende zu gehen — an eine Endlosigkeit. — Und vorne sitzt ein Mensch, durch den untern Rand der Arbeit nahe bei der Brust bereits abgeschnitten, so dass sein Kopf riesengross wirkt; so dass sein Kopf masslos die Landschaft füllt, die hinter ihm sich ins Wesenlose zerdrückt. — Eine Frauengestalt, eine Jungfrau, streift an dem im Halbschlummer kauernden Jüngling vorbei, ihr glitzerndes Goldhaar verbindet sich in irgend einer Weise mit seiner Brust, so dass man sieht, dass die Frauengestalt nicht einmal in dem Grade wirklich ist wie der auch nur erträumte Jüngling, dass sie nur ein Gebilde der Wahnvorstellungen dieses erträumten Jünglings ist. In dieselbe Kategorie graphischer Arbeiten gehört der „Eifersüchtige". Man sieht einem Mann, einem unschönen Mann, direkt in die Augen. Diese Augen hat Munch — ach, man denke an Lenbach, den man noch nicht vor Langem als Augenmaler so sehr verdienstvoll fand — überaus ausdrucksvoll gezeichnet: Augen, die leben, Augen, welche nur *einmal* vorgekommen sind, Augen, die sich einbohren, die einen Fleck in der Sonne auf dem Wege betrachten und wie versteinert werden und nicht mehr hinwegkönnen; Augen, die starr geworden sind, in denen Entsetzen, doch mehr noch Schwäche und Kummer herrscht. Er sieht seine Frau, die Munch unglaublich gut, mit wenigen Strichen furchtbar deutlich, als geboren für den Leichtsinn, der in ihrem Leben herrscht, dargestellt hat, mit einem jungen Manne scherzen, der etwas von einem unerfahrenen, schüchternen Matrosen hat. — So sind noch viele Bilder in dieser Reihe. Man kann sie nicht ausschöpfen.

Eine Arbeit hat sich uns besonders eingeprägt, die überhaupt die erste Radierung sein soll, die Munch gemacht hat. Sie zeigt ein Bohème-Café, wahrscheinlich in Christiania. Die Menschen sitzen und stieren vor sich hin, in der bekannten Vereinsamung, die davon kommt, dass jeder von ihnen denkt, der andere wäre keineswegs ein Genie, ein Genie wäre gerade nur er selbst, — diese Einsamkeit, die ihnen nur der anmerkt, der hinter ihre Stirnen geschaut hat. So sitzt jeder und denkt an seine Hoffnung — und vor ihnen stehen Flaschen und Gläser und spiegeln sich auf dem Tisch und an die niedrige Decke steigen Tabakdämpfe. Hinten ent-



EDVARD MUNCH, LANDSCHAFT — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

blösst sich ein Frauenzimmer, das am Ende der Tafel gesessen hat. Sie hat etwas, wir möchten sagen, Hogarthsches, so Pfeifendes und Lasterhaftes im Ausdruck; dabei glauben wir nicht, dass Munch jemals etwas von Hogarth gesehen hat oder dass es ihn, wenn er es sah, interessierte. Dieses Frauenzimmer ist eine absolute Neugeburt. Sie erhebt sich aber hinten, sie gehört zum Ganzen, man beachtet sie nicht sehr. Was man vor allen Dingen sieht, sind die beinahe priesterlichen im Profil gesehenen Köpfe dieser Bohème-Jünglinge, dieser Künstler und Schriftsteller, unter denen einer, ein älterer Mann, mit verglasten Augen träumt und links unser Künstler sitzt, der ohne Eigenliebe sich porträtiert hat und den doch wirkliche Genialität umfliesst.

Unter den Holzschnitten der Lindeschen Sammlung sind prachtvolle Arbeiten. Da ist einer in einer „Nachtasyl"stimmung. Ein Alter hat sich in einem Bette an die Wand gekehrt, richtet sich auf die Kniee und betet. Und hinter ihm ist sein Schatten riesengross. Das ist mit einer Wucht gezeichnet — und holzschnittgemäss — prachtvoll! Ebenso schön ist der lebensgrosse Holzschnitt eines Bauernkopfes. Hier denkt man an Tolstois Volkserzählungen oder an Tolstoi selber.

Dann giebt es von Munch Holzschnitte in einem Dreiplattenverfahren, von einem Geschmack der Tönung, der mit der Kraft Hand in Hand geht. Als ganz bewundernswert erschien uns auf dem einen Blatte ein schwarzgrüner Vorhang: nicht Whistler hätte ihn „sympathischer" getönt; dann ist allerdings unter dem Vorhang ein brauner Kopf, der allein die Excentricität hat, welche uns oft bei Munch abstösst.

Gar nicht können wir Arbeiten von Munch Geschmack abgewinnen wie der Frau, die ein rotes Herz ausdrückt. Auch haben wir solchen Arbeiten, die etwas von der Art des Engländers Blake, allerdings in einer „forscheren" Weise, zeigen, etwa zwei Gestalten, welche im Weltenmeer aneinander vorüberfliegen, trotz der gewiss kühnen und ursprünglichen und glaubhaft machenden Phantasie keinen Geschmack abgewonnen. Um so mehr aber vielen anderen Scenen, deren Thema Liebe oder Tod war.

Manchmal ist es merkwürdig, die Stufen zu verfolgen, die in Munchs Schaffen zu bemerken sind. Da hat er ein herrliches Blatt gezeichnet, ein nackter Mann und eine nackte Frau sich umarmend. Die Gruppe hat etwas bei aller Geringfügigkeit der angewendeten Mittel Wunderbares. Es sind

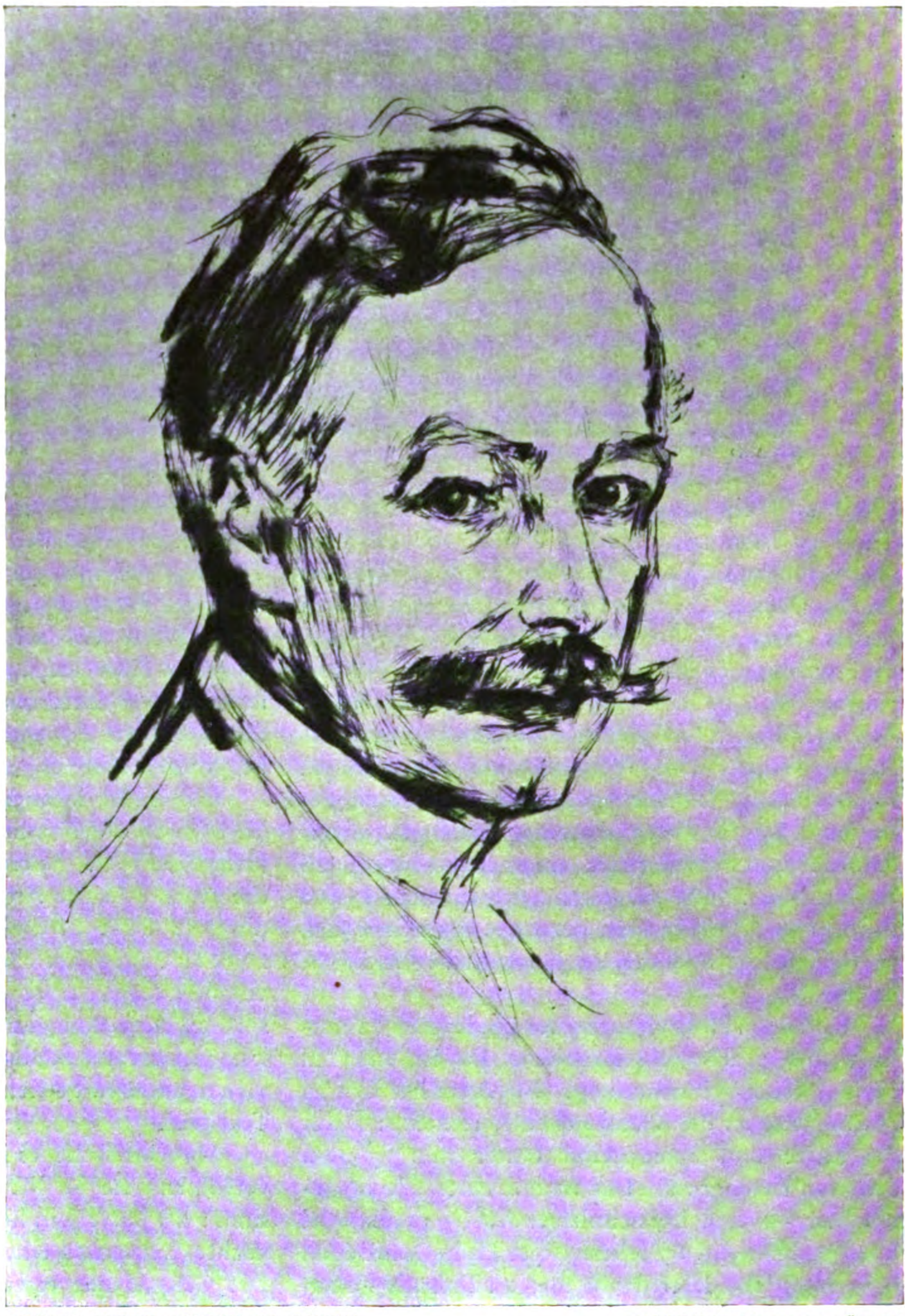
Körper, bei denen man an Fleisch wie an Marmor denkt, und so in einander verschlungen, dass der Gedanke an eine Liebesgruppe aufsteigt, die Rodin gemeisselt haben könnte. Diese beiden Figuren hat Munch zunächst, vielleicht in Folge eines Anblicks, der ihm geworden ist, auf einen Hintergrund gestellt: sie umarmen sich in einem Zimmer, an einem Fenster; durch das Fenster hindurch sieht man auf Etagenhäuser. Munch hat natürlich nicht daran gedacht, Sensation zu machen, er hat auch nicht gedacht, der Polizei Aergernisse zu bereiten, so ist das Bild in seinem Geiste eben, gleichviel ob in der Natur gesehen oder wo sonst, entstanden.

Danach hat die Gruppe sein Inneres beschäftigt; er hat sie stilisiert gesehen; der Kuss, den man bei der ursprünglichen Gruppe fühlt und sieht, wird linear, wird der Geist eines Kusses, die Gestalten, die man mit ihren Gliedern körperlich, plastisch, in einander verschränkt sah, werden zu einer ornamentalen Flächenkomposition; und der Hintergrund wird etwas Ortloses.

✡

Man kann Munchs eigentümliche Wirkung auf uns Zeitgenossen vielleicht dahin präcisieren, dass man sagt: erstens wirkt Munch auf solche Leute, die nicht malereiempfänglich sind; wir wollen nicht im geringsten Richard Wagners Andenken durch eine Parallele mit Munch belästigen, aber wir möchten in diesem Zusammenhange uns dahin auslassen, dass Munch auf nicht malereiempfängliche Leute so wirkt wie im Anfang der Wagnerbewegung Wagner vielfach auf nicht musikliebende Leute gewirkt hat; Mozart konnten sie kein Interesse abgewinnen, absolute Musik war ihnen unzugänglich; aber in Wagner fühlten sie eine gewisse Stimmung zu sich sprechen.

Und dann giebt es eine zweite, naturgemäss kleinere Gruppe von Munchfreunden, die, umgekehrt, ein sehr nahes Verhältnis zur bildenden Kunst unterhalten. Diesen giebt Munch die Freude,



EDVARD MUNCH, BILDNIS DR. LINDES — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK



EDVARD MUNCH, EIN KIND DR. LINDES — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

die der blasierte Mensch an Naturwesen hat. Wir haben so viel Akademiker gesehen und so wenig Naturwüchsiges unter ihnen; so viele Begabungen und so wenig Begabungen, die *gross* waren: so dass wir entzückt sind, diesen Norweger zu finden, der so naiv wie Gauguin malt und zeichnet und Dinge ausdrückt, die „von Menschen nicht gewusst oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandeln in der Nacht.“ Uns alten Kunstmenschen, uns pedantischen, pädagogischen Alexandrinern, ist dieser naturwüchsige, fabelhaft begabte, unkultivierte Wildfang eine Erscheinung, mit der wir liebkosend plaudern.



MAX LIEBERMANN, IN DER DÜNE — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Aber wir würden das Bild, das wir von Munch zu zeichnen versuchen, sehr unvollständig lassen und der Genialität dieses Menschen Unrecht tun, wenn wir eine merkwürdige Gruppe seiner Arbeiten unerwähnt liessen: die von *jedem* Gesichtspunkt bewunderungswürdig sind.

Da sind zunächst die zwei Radierungen mit dem Problem: Lichteinfall durch ein hohes Fenster. Das eine Mal steht ein kleines Mädchen an einem grossen Fenster und blickt hinaus, das andre Mal sitzt ein Mann neben einem solchen Fenster auf einem Divan und es geht nichts vor, als dass Licht aus dem Fenster auf den Fussboden dringt. Das Licht und das Dunkel sind mit einer solchen Delikatesse auf beiden Radierungen ausgeführt, dass jeder Liebhaber, — es stehen hier nicht die raffinierten allein, wir sprechen von allen Liebhabern, — entzückt sein muss. Und dann gehören zu diesen Arbeiten eine Anzahl von radierten Porträts.

Es gebührt sich, dass man unter ihnen das Bildnis desjenigen Mannes an die Spitze rückt, der mit intuitivem Verständnis einer der ersten in Deutschland war, die Munch entgegenkamen: Dr. Seidel aus Braunschweig, der auf so tragische Weise ums Leben kam, liess Munch schon in den ersten neunziger Jahren nach Braunschweig kommen; von ihm und niemand anderem wollte er sich sein Porträt radieren lassen. Dieses Porträt ist auch sehr gut geworden; es ist völlig einwandfrei und zart, mit besonderer Feinheit ausgeführt. Dennoch hat Munch nicht über den Gesichtstypus hinauskommen können, der vielleicht etwas zu viel Bequemlichkeit zeigte — und doch nicht genug laisser aller — und nicht recht dankbar war. Es giebt andere Porträts, ebenso tadellos in der Machart, die *gegenständlich* interessanter sind. Da ist erstens die wundersame Radierung einer den Kopf auf die Hand stützenden Frau mit durch die Hand beschattetem linken Auge. Das Blatt hat etwas von einem Schabkunstblatt des 18. Jahrhunderts. Ersten Ranges! Dann ein Porträt eines jungen norwegischen Dichters, sehr gut im Ausdruck. Dann das Bildnis eines Herrn mit funkelnden Augen hinter seinen Brillengläsern — unglaublich, wie sehr diese Augen ohne Convention dargestellt sind, so sehr der Kopf auch verlockte, illustrativ, clichéhaft wiedergegeben zu werden. Dann die geniale Radierung eines Mannes von schärfstem Gesichtsausdruck, im Profil gesehen. (Diese Radierung hat Munch im Dunkeln gemacht, er konnte nichts mehr in dem Café sehen, in dem er sie anfertigte. Dabei ist die Radierung von einer Präcision, die unglaublich ist.) Dann ein schwarzäugiger Mädchenkopf, sehr schön gezeichnet. Und endlich der vielleicht schönste unter allen diesen Köpfen: eine bejahrte Frau, im Profil Watts könnte in dieser Erscheinung eine Fortsetzung in höherem Lebensalter für seine marchioness of Granby erblicken.

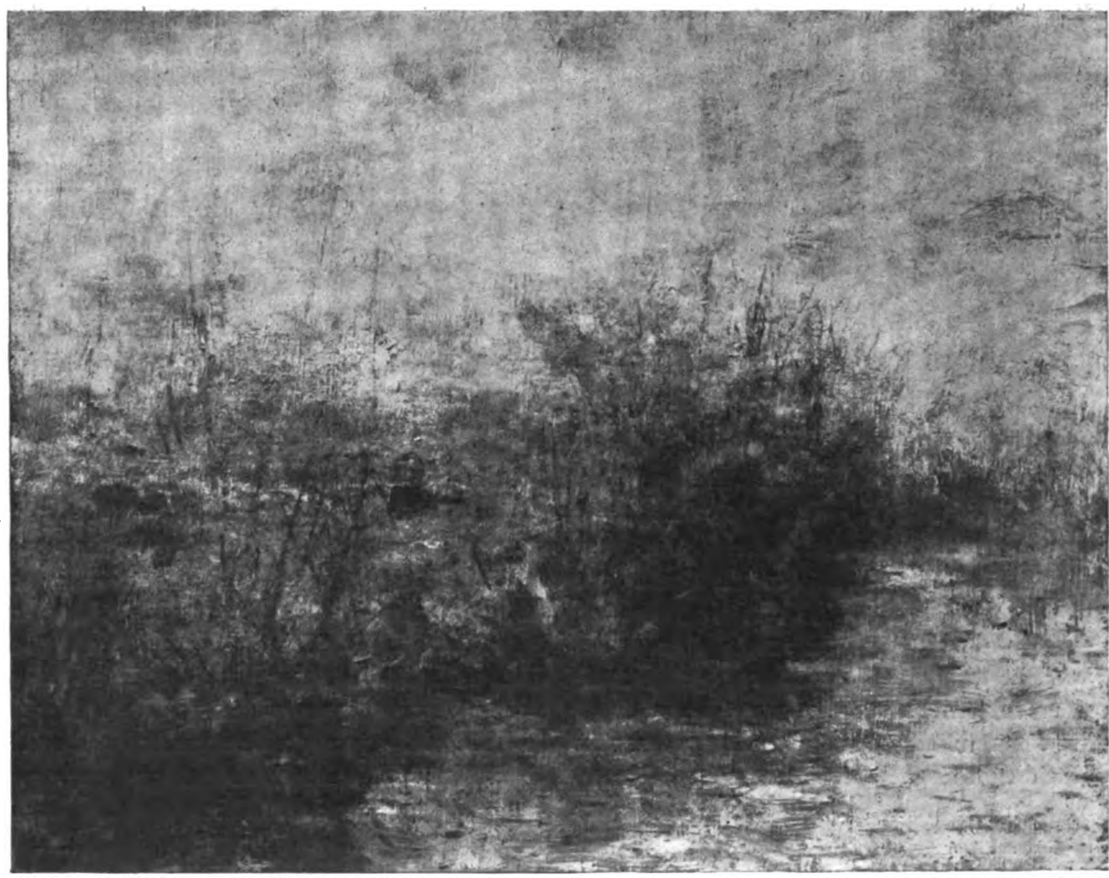
Man müsste diesen radierten Porträts auch das lithographierte Selbstporträt Munchs anfügen, das in jeder Beziehung ein Meisterwerk ist.

✲

So ist die Sammlung Linde. Sie hat ausser den in diesem und dem vorigen Aufsatz genannten

Kunstwerken noch eine italienische Landschaft von Thoma, Arbeiten der Brüder des Hausherrn: Hermann Linde in München und Linde-Walther in Berlin, einen Curt Hermann, einen Martin Brandenburg, einen Liljefors, einen Vuillard, einen Bonnard, mehreres von Rohlfs (sehr gute Arbeiten! an Rohlfs wäre ein Werk der Gerechtigkeit zu vollziehen!), und Entwürfe zu decorativen Teppichen von Munthe, die bei flammenden Farben und einer zackigen Zeichnung einen harmonischen Anblick geben.

Denkt man nun aber, *Lübeck* wäre durch das Vorhandensein einer derartigen Sammlung gefeit — so irrt man. Wir können den Bericht über diese ausgezeichnete Privatsammlung nur mit dem Bedauern schliessen, dass für die Anfertigung eines in Lübeck zu errichtenden Denkmals Wilhelms des Ersten kein anderer Bildhauer als — Kuno v. Uechtritz, den die Berliner demnächst als Künstler des Hubertusbrunnens zu begrüssen haben werden, die grössten Aussichten hat. Unser Bedauern über diese unglückliche, höchst unglückliche Wahl eines ganz talentlosen Bildhauers, noch dazu in einer Freien Stadt, wird aber bis zu einem gewissen Grade paralysiert dadurch, dass wir wahrnahmen, wie mannhaft in Lübeck von der Minorität, die in allen Dingen immer *allein* recht hat, — gegen dieses Projekt noch mit allen Waffen gekämpft wird. Dieser Kampf vollzieht sich wesentlich in den „lübeckischen Blättern“, einer Zeitschrift, die ausschliesslich von Dilettanten geschrieben und für die Mitglieder der „lübeckischen Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit“ herausgegeben wird. Den Berufsschriftsteller erfüllt es, er möchte nicht sagen, mit Neid, zu sehen, wie vortrefflich in diesen Aufsätzen polemisiert wird: die Autoren verzichten auf alles Talmigold und schreiben sachlich, weil sie Dilettanten sind, welche zur Feder nur greifen, wenn sie etwas bewegt, das ausgesprochen werden muss. Noch ein Ding haben wir bei den „lübeckischen Blättern“ bewundernswert gefunden: die Beitragenden unterzeichnen nicht mit Namen, sondern nur mit Nummern. Die Namen derer, die den Kampf gegen das Uechtritz-Projekt führen, sind trotzdem durchgesickert; und man begeht keine Indiscretion, wenn man als die Seele dieser bürgerlichen Kämpfe um gute Kunst neben dem Augenarzt Dr. Linde den Rechtsanwalt Dr. Kulenkamp hervorhebt. H.



CHRISTIAN ROHLFS, LANDSCHAFT AM WASSER — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK



FRÜH-MEISSENER GESCHIRR — SAMMLUNG DR. VON DALLWITZ

ALTES PORZELLAN

VON

GEORG SWARZENSKI

II.*



AN denkt bei Porzellan immer an das Rokoko. Aber das ist grade für die grösste Manufaktur nicht richtig, um von Wien und Venedig ganz zu schweigen. Denn in Meissen arbeitet man schon eine volle Generation, ehe die Formen des Rokoko herrschen und man muss auch hier sagen, dass grade die Arbeiten der Frühzeit einem am liebsten sind. Jedenfalls darf das für die plastische Thätigkeit gelten. Unter den plastischen Arbeiten dieser Periode, die man im Unterschied zu den Rokokoarbeiten als barocke zu bezeichnen pflegt, sind welche, die sich getrost neben der besten Kleinplastik sehen lassen dürfen; ihre künstlerische Wirkung ist eine ganz unmittelbare, unabhängig von dem Sujet und aller kulturgeschichtlichen Suggestion. Diese Arbeiten, die der Hand oder dem Einfluss Kändlers zuzuschreiben sind, unterscheiden sich beträchtlich von dem, was man gemeinhin unter Porzellanplastik versteht. Sie sind nichts weniger als kleinlich und spielerisch in den Formen, sondern einfach und gross gesehen, mit einem erstaunlichen Blick für das Wesentliche in der Linie und das Grosszügige, Reiche in der

* Fortsetzung aus dem Aprilheft Seite 282.



LUDWIGSBURGER GRUPPEN VON J. C. W. BEYER. SAMMLUNGEN HAINAUER UND DARMSTÄDTER

LIEBESPAAR VON KÄNDLER, MEISSEN — SAMMLUNG DR. WEISBACH

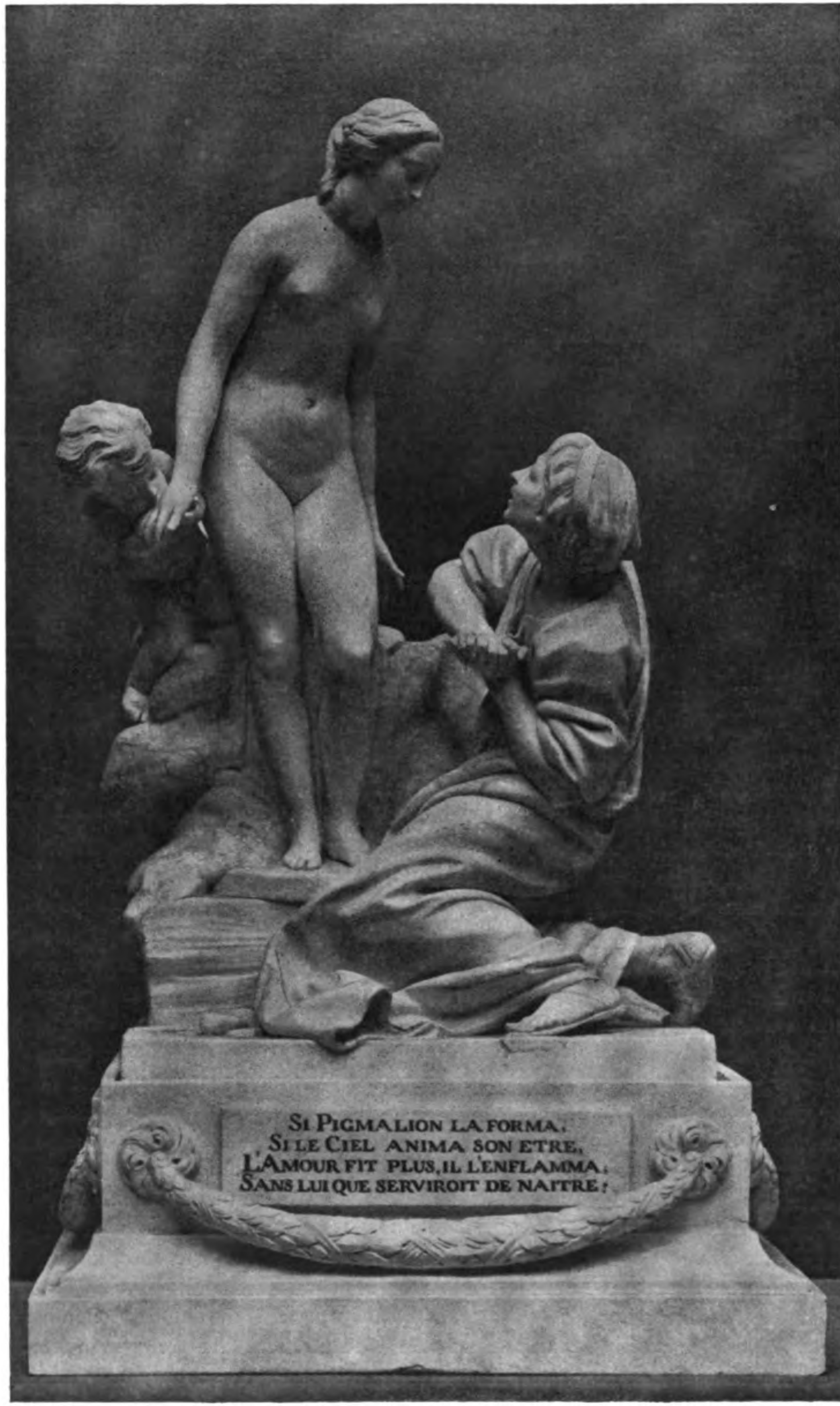
DAME, FRANKENTHAL — SAMMLUNG ROSENFELD

LIEBESWERBUNG, NYMPHENBURG — SAMMLUNG DR. VON PANNWITZ

Bewegung. Dem entspricht eine grossflächige Bemalung, meist nur in wenigen leuchtenden vollen klaren ungebrochenen Tönen, — breit hingestrichen in gewagter Zusammenstellung und bewusster Kontrastwirkung gegen die unbemalten weissen glasierten Partien, von einer merkwürdigen weitsichtigen impressionistischen Wirkung, die der Formenbehandlung entspricht. Auch die Einwände, die man gelegentlich gegen die Arbeiten Kändlers und seiner Richtung machen kann, zeigen, dass die landläufigen Vorstellungen einer Rokokominiatur-Kunst hier nicht zutreffen, und man weiss ja, dass Kändler auch dem Formate nach monumentale Arbeiten schuf und plante. Denn niemals kann man hier von Kleinlichkeit und Zerfahrenheit sprechen, sondern wenn etwas zu tadeln ist, ist es eine gewisse Flüchtigkeit und Laxheit in der Durchführung und eine zu grosse Schwere der Bemalung. Die besten Kändlerarbeiten der berliner Ausstellung sah man in der Sammlung des Dr. Darmstädter; z. B. ein tanzendes Paar — glänzend in seiner wirbelnden Bewegung und Dreidimensionalität — und eine Krinolindame von grösster Frische und Zartheit der Modellierung, meisterhaft in dem schwierigen Rhythmus des Kostüms und der glühenden, cloisonnéartigen Bemalung. Erstaunlich waren auch ein Paar stehender Invaliden und sitzender Musikanten bei Herrn Gumprecht, ungemein klar und einfach im Umriss, geschlossen in den Formen, bemalt in der kühnen vollen flächigen Weise, die man später nicht mehr wollte. Weniger apart, aber sehr bezeichnend für die plastischen Absichten und das Können dieser Kunst ist eine spanische Musikantin, — ausgezeichnet, wie hier bei der feinsten Elastizität in der Durchführung der Bewegung die geschlossene Einheit der Masse zum Ausdruck kommt. Diese Vorzüge sind in dem Exemplar des Herrn Epstein besser zu erkennen, als wenn das Modell, wie man es häufiger findet, mit einer männlichen Figur als Duettgruppe zusammengestellt ist.

Für die meissener Plastik der folgenden Zeit wird man sich weniger begeistern; zum mindesten wird es uninteressant. Die fesselnderen künstlerischen Erscheinungen findet man nun in den zahlreichen, kleineren Manufakturen, die etwa seit der Mitte des Jahrhunderts an allen Orten entstehen. Das frappierendste ist entschieden eine Reihe nymphenburger Figuren. Durchaus persönlich und originell, frei von allem bloss Konventionellen, — im Ausdruck wie in der Bewegung. Unverkennbar sind diese Figuren durch ihre interessante Silhouettenwirkung, diese langen Umrisslinien mit den überraschenden Wendungen, die wie im Winkel gegen einander stehen. Das ist eine raffinierte Stilisierung, und in der Markierung der Ecken, Kanten etc. spürt man das Rechnen mit dem Schwinden der Masse beim Brennprozess. Ganz persönlich sind diese Arbeiten auch im Ausdruck mit ihrer kecken Süffisance und Ironie, fabelhaft die Leichtigkeit der Gelenke. Das Ganze erinnert mehr an Degas oder Toulouse-Lautrec als an die Watteau-Kunst. Die nymphenburger Plastik war in der Ausstellung gut vertreten; in der Bemalung waren einige Exemplare der Sammlung Darmstädter die besten.

Diese Arbeiten sind unvergleichlich; aber auch in den anderen Manufakturen spielt die figürliche Plastik eine grosse Rolle. Serenissimus hat an Figuren eine „vorzügliche Freude". In der Regel findet man wenigstens in den grösseren dieser Manufakturen die greifbare Persönlichkeit eines überragenden Meisters, dessen Talent der ganzen Thätigkeit ihr künstlerisches Gepräge giebt. Von der Eigenart und Vielseitigkeit dieser Talente, von ihren Schwächen und Feinheiten gab die Ausstellung ein sehr gutes Werk: Von dem besten frankenthaler Modelleur Konrad Linck sah man vielleicht sein schönstes Werk: das Schachspiel bei Herrn Schöller. Von einer entzückenden Selbstverständlichkeit in der Gegenüberstellung der Farben bei der grünen und weissen Partei, von höchster Feinheit und Schärfe in der Modellierung und grossem Geschick in der Komposition der Figuren. Von den Arbeiten Lincks heben sich deutlich die Arbeiten eines anderen frankenthaler Modelleurs ab, den man mit J. A. Hannong identifizieren darf. Als Beispiel drei Gruppen mit simpeln Szenen aus dem täglichen Leben, die aber als Allegorien von 3 Sinnen gemeint sind: Geruch, weil nämlich in der einen Gruppe (bei Herrn Schöller) der Herr eine Prise nimmt und die Dame an einer Blume riecht; Gesicht (bei Herrn Gwinner), weil die Dame bei der Toilette in den Spiegel blickt und der Herr sie interessiert mit dem Augenglas ansieht; Gefühl, weil der Herr seine Dame „begreift". Mit ihren grossen, runden Köpfen, den plumperen Verhältnissen und den etwas schweren Bewegungen sind diese Arbeiten sehr bezeichnend für die Wandlung des Geschmacks ins Spiessige. Auch in den höchster Arbeiten des J. P. Melchior ist das symptomatische Interesse grösser als die künstlerische Bedeutung.



FALCONET, PYGMALION, SÈVRES. SAMMLUNG DR. DARMSTÄDTER.

Die Farbstimmung unter Bevorzugung von Hellgrün und Violettrosa grenzt ans Flaue, die Formenbehandlung ist wenig selbständig und bei aller Liebenswürdigkeit etwas weichlich, das ganze mehr gemütvoll als geistreich. Ueber dem Durchschnitt stand die kleine Figur eines Mädchens mit Strohhut und Blumen im Besitz der Frau Rosenfeld, ungemein fein in der bewegten Drehung ihres schlanken Körpers, von seltener Delikatesse und Frische der Ausführung. Wie die Arbeiten Melchiors die Linie zu Rousseau abgeben, so führen die Arbeiten des besten ludwigsburger Modelleurs auf die Antike. In diesem J. C. W. Beyer lernt man ein interessantes, für die Zeit sehr typisches Künstlerleben kennen. Er ist zuerst in der württembergischen „Hofgarteningenieurkunst“ angestellt, wird nach Paris zur architektonischen Ausbildung geschickt, kommt von dort als Maler zurück und geht dann nach Rom, wo er zum Bildhauer wird, mit Winckelmann verkehrt und das Projekt einer deutschen Akademie in Rom entwirft. Er ist unter den deutschen Bildhauern einer der ersten, bei dem der Uebergang zum Klassizismus zu verfolgen ist. „Einfachere Artemisien, Kleopatren, edlere Nymphen verdrängten die grinsenden Schäferinnen“ heisst es in einer Kunstgeschichte aus den zwanziger Jahren. Aber es ist nicht so gefährlich und in den meisten seiner Arbeiten beschränkt sich der antike Einfluss auf

das Stoffliche, das Beiwerk, den Sockel. In der Behandlung der Formen ist er ziemlich konventionell, in der Bewegung besonders der früheren Arbeiten oft sehr gekünstelt und etwas umständlich. Sein Talent liegt in dem kompositionellen Geschick, der klaren Anordnung seiner Gruppen und der geschmackvollen hellen Bemalung. In grösserer Anzahl waren auch die grazilen, namenlosen Statuetten und Gruppen Fuldas vertreten, sehr zart im Körperbau, graziös in der Haltung, sauber bemalt, ein bisschen geleckt — besonders in den Gesichtern. Die berliner Plastik, für die die Sammlung Lüders eine unvergleichliche Ausbeute bot, ist gerade in der besten Blütezeit des Porzellans wenig anziehend. Man vermisst die rechte Klarheit und Konzentration der Formen, und die Bemalung mit den branstigen Fleischtönen ist selten glücklich. Ein höherer, eigener Charakter kommt hier eigentlich erst in der Schadowzeit zum Ausdruck.

Die gleiche Mannigfaltigkeit und den gleichen Entwicklungsgang wie in der Porzellanplastik kann man mit noch feineren, reicheren Nüancen in der Dekoration des Geschirrs und Geräts verfolgen. Auch hier zunächst eine grosse Thätigkeit in Meissen, die vor dem Rokoko liegt. Das beste Bild dieser ersten Entwicklung mit ihrer ersten Arbeitsfreude und dem rasch wechselnden Geschmack gab das Material der Sammlungen von Dallwitz und Lüders. Zuerst die Gefässe mit den einfachen kugeligen Formen in trüber, dicker, sahniger Masse, mit den Auflagen in der Form gepresster Blätter und Blumen. Dekoration und Form gleich abhängig von ostasiatischen Vorbildern. Dann die ersten Versuche in der Goldmalerei und der Bemalung mit Farben; zuerst trübe und stumpf, dann von wunderbarer, schneidiger Leuchtkraft. Zugleich war es gelungen die Masse selbst blendend weiss, hart, klingend, dünn, transparent herzustellen; man lässt sie in ihrer Schönheit wirken und in kontrastierendem Glanze heben sich die Farben auf ihr ab. Die kühne, saftige Klarheit der Farbenzusammenstellung und die Motive mit den Blumen, Zweigen, Drachen, Vögeln abhängig von dem japanischen Imaridekor. Die Gefässformen bleiben einfach, glattwandig, aber gewinnen die letzte Leichtigkeit und Elastizität des Umrisses. Zugleich dringen in die Dekoration der Bordüren, Rahmungen etc. die Formen der Maitres ornémanistes des Louis XIV ein — das Spitzen- und Gitterwerk mit den kalligraphischen, monogrammartig kombinierten Schnörkeln, Bögen, Haken. Man emanzipiert sich von den ostasiatischen Vorbildern; die naive Freude an der Schönheit des glücklich gefundenen Materials wird übertrumpft von den Erfolgen in der Bemalung; es entsteht der vornehme Typus der Fondsmalereien. Die ganze Oberfläche wird bedeckt mit einem einheitlichen, farbigen Grunde, meergrün, violett, gelb, die Ornamentik tritt zurück, ein einzelnes Feld wird freigelassen, und in dieses Feld setzt der feinste Pinsel auf den leuchtenden weissen Grund ein farbenreiches Miniaturbild: Chinoiserien im Stile Bérains, Scenen à la Watteau, Landschaften mit ovidischen und Teniersschen Figuren, Hafenbilder und Seeprospekte, Parforcejagden und Revuen in der Art van der Meulens, Bataillescenen im Stile der Wouwerman, Rugendas, Hughtenburg. Das war der Erfolg der Thätigkeit Herolds. Die dreissiger Jahre brachten der Manufaktur aber zugleich die glänzende plastische Entwicklung unter Kändler, und bereits vorher hatte die Vergoldung und Goldmalerei eine Verbindung mit den Goldschmieden gegeben. Dies macht sich nun bald in der Gefässbildnerei geltend, die Goldschmiedekunst liefert Vorbilder, besonders für die komplizierteren Formen der Terrinen, Kannen, Leuchter. Zugleich beobachtet man die Freude an dem plastischen Können; die dem entsprechenden Formen des Barock beherrschen die Gliederung. Phantastische Bildungen von menschlichen und tierischen Masken und Leibern geben die krause Form für Henkel, Tüllen, Deckel, gelegentlich auch für das ganze Gefäss. Aber mit den Formen des Barock, mit ihrer Bewegung und Plastizität war auch der Uebergang zum Rokoko gegeben, und spät genug, seit 1740 etwa, beginnt dieses auch in Meissen zu herrschen. Damit war allerdings die Form gefunden, die dem Wesen des Porzellans besonders entsprach. Weniger freilich vom Standpunkt der Zierlichkeit, sondern im Hinblick auf die Verziehungen und Verbiegungen der Masse in der Glut des Brennofens, — ganz entsprechend einer Kunst, die die gerade Linie und die ebene Fläche aus dem Profil und Grundriss verbannt. Die moderne Keramik sucht die ästhetische Wirkung dieses technischen Prozesses, der wie kein anderer eine elementare, abgründige Urkraft spielen lässt, nicht in der Form, sondern in den rauschenden Farbenakkorden überlaufender Glasuren. Winckelmann raisonnierte, dass man das schöne Material so „kindisch" behandelte.

Seit dem Eindringen des Rokoko lässt sich ein feinerer Ausgleich zwischen dem Anteil der plastischen und malerischen Dekoration verfolgen.

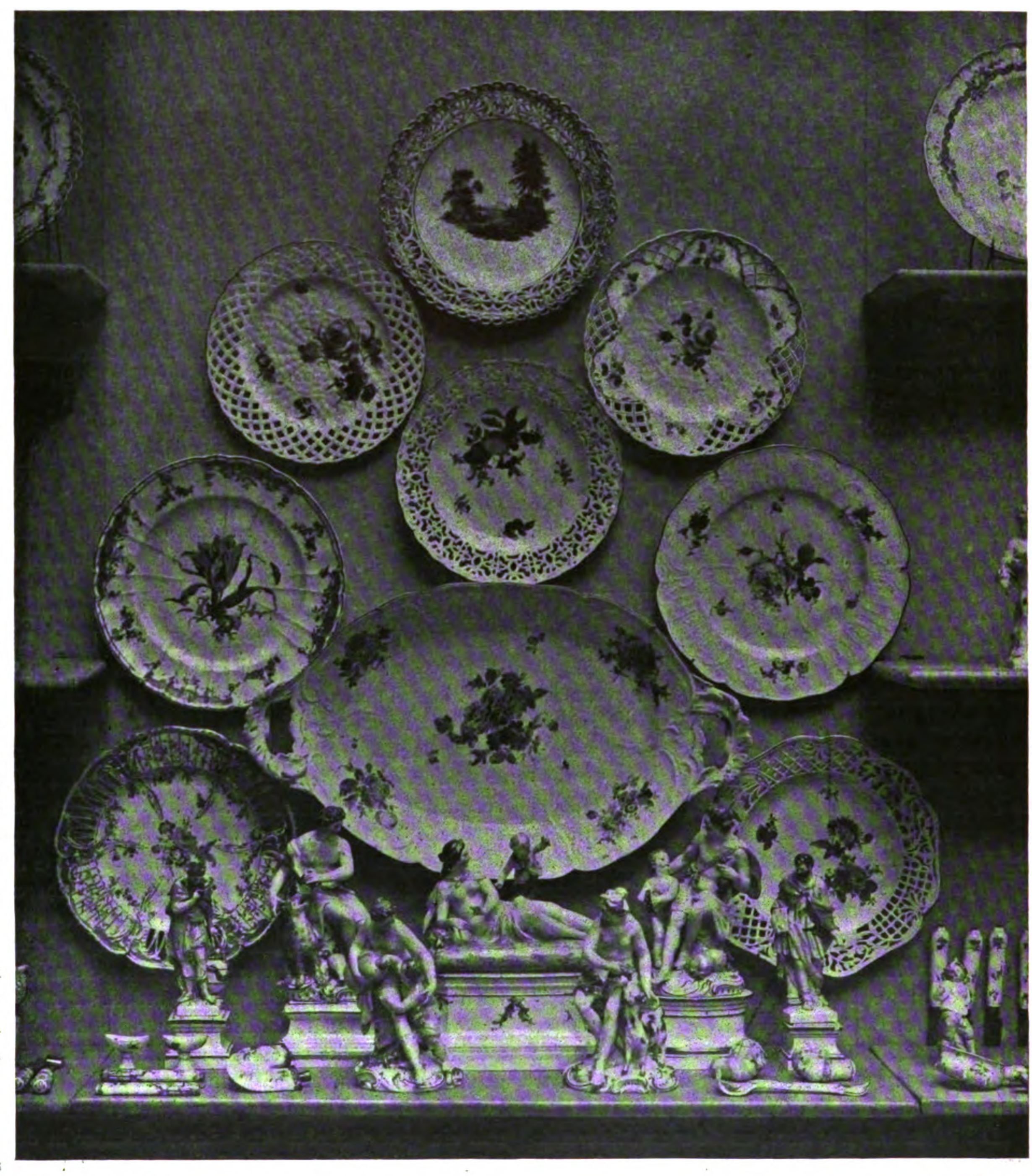


HÖCHSTER KINDERGRUPPE VON MELCHIOR. FRANKENTHALER GRUPPEN. SAMMLUNGEN GWINNER UND DARMSTÄDTER.

Aber in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts tritt auch auf diesem Gebiete ein Nachlassen der künstlerischen Kraft in Meissen ein, und das grössere Interesse bieten die anderen Manufakturen. Die ausschlaggebenden Typen hatte allerdings schon die Entwicklung in Meissen vorgebildet und man scheute sich wenig vor direkter oder freierer Nachahmung. Den Höhepunkt der Gefässbildnerei des Rokoko bildet das berliner Geschirr. Alles Gewaltsame ist aus den Umrissen verschwunden und die an- und abschwellenden Bewegungen erhalten den leichtesten, flüssigsten Schwung. Eine vollendete Harmonie zwischen Einzelform und Gesamtwirkung ist erreicht, die malerische Dekoration ist kombiniert mit dem feinsten Reliefzierrat, der den Uebergang giebt von den stärker plastischen Formen des Randes zu den glatten Flächen, die die Bemalung tragen; die Farben selbst sind von grösster Wirkung. Der Einfluss dieser berliner Meisterwerke war sehr stark, in Ansbach und Fürstenberg z. B. werden sie kopiert. Auffallend, dass in der berliner Ausstellung die früheste Entwicklung des berliner Porzellans wenig vertreten war. Von Wegely waren nur einige Stücke da, dagegen erfuhr die Kenntnis der Gotzkowski-zeit eine Bereicherung durch ein bisher unbeachtetes Service des Grafen von Hoym.

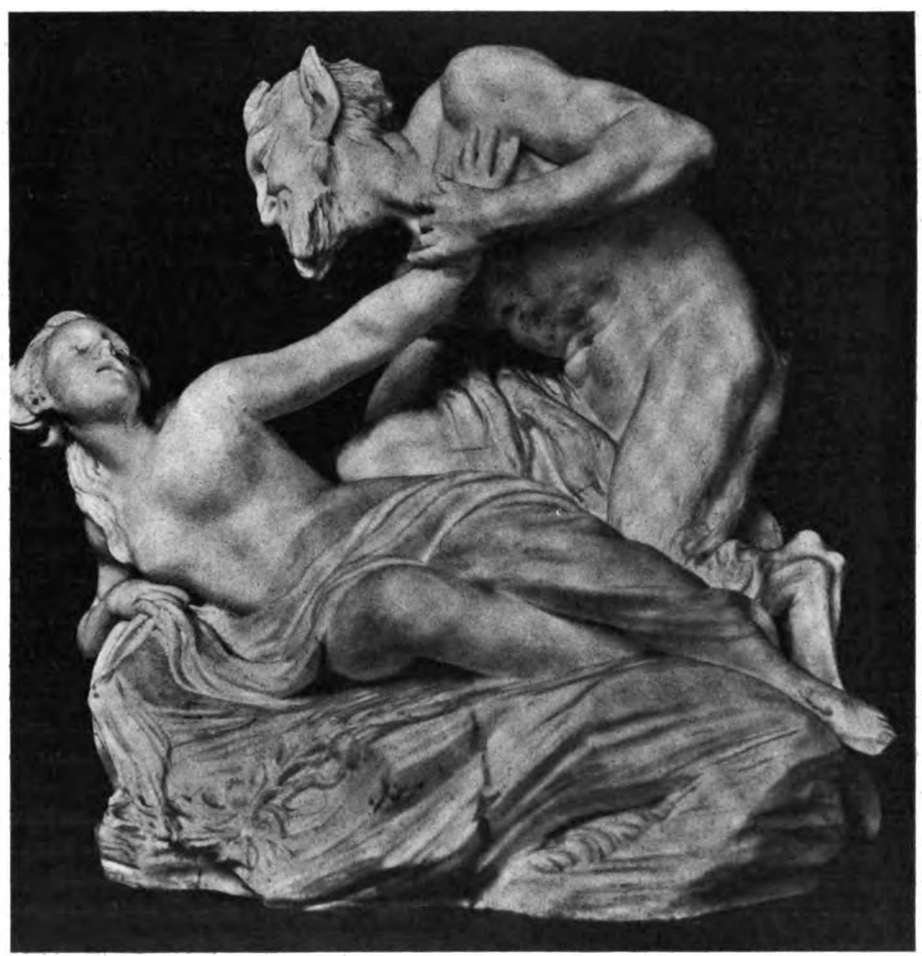
Die Blüte war nur kurz, und der antikisierende Geschmack macht sich auch auf diesem Gebiete geltend. In Sèvres kauft man 1786 eine antike Vasensammlung als Vorbildermaterial an und in Deutschland kommt man auf gleiche Bahnen. Die Formen werden nüchterner, steifer und verlieren das intime Leben des Detail; die Malerei bevorzugt das en camayeu, und ein feiner Kenner konnte beobachten, wie auch die Blumenmalerei, die in der Geschirrdekoration eine so grosse Rolle spielte, die bezeichnenden Wandlungen durchmacht. Man fängt jetzt an, die Blumen wissenschaftlich, botanisch genau, abzukonterfeien, ihre Grössenverhältnisse untereinander werden sorgsam berücksichtigt, schliesslich erhalten sie die symbolisch anspielende Bedeutung der Vergissmeinnichtlyrik und das Ende ist die Stammbuchpoesie: „Julius und Marianne“! — Wenn die einfachen Formen der Möbel dieser Zeit thatsächlich dem modernen Geschmack gut entgegenkommen, so ist die jetzt erwachte Sympathie auch für jene späten Arbeiten doch nur bezeichnend für die moderne Verfeinerung des historischen Sinns und die gesteigerte Milieu-Empfänglichkeit. Aber es hat etwas von der mitleidigen Sympathie des Reicheren!

Die ausländischen Manufakturen traten an Bedeutung und Umfang auf der Ausstellung sehr zurück. Das wiener Porzellan, das seiner Geschichte nach zu dem deutschen gezählt werden darf, war schwachig vertreten, da die berliner Sammler ihre wichtigsten Stücke zu einer Ausstellung nach Wien geschickt hatten. Eine Reihe der besten Wiener Statuetten sah man in der Sammlung Darmstädter, und ein gutes Beispiel von wiener Geschirr in dem Stile des prächtigen Klassizismus — hier und in Sèvres wird der Klassizismus prächtig, während er bei uns die Ernüchterung bedeutet! — bot die Sammlung des Dr. Clemm. Das üppige, gold- und farbenstrotzende Repräsentationsgeschirr von



BERLINER PORZELLAN SAMMLUNG LÜDERS

Sèvres war gleichfalls in diesen beiden Sammlungen am besten vertreten. Die Kunst der farblosen, reproduzierenden Biscuitplastik der französischen Manufaktur zeigte sich im besten Lichte in Falconets Gruppe mit Pygmalion und Galatea, die einst Diderot besungen hat, und in zwei reizvollen, unbeachteten Gruppen in der Art Clodions aus dem Besitz der königl. Porzellanmanufaktur. Hinreichend vertreten war das Geschirr Capodimontes, — unendlich geschmacklos mit seinen Reliefbildern und den öden Farben; glänzend dagegen einige Kostümfiguren dieser Fabrik, in ihrer Mischung von gesuchter Schlichtheit und natürlicher Koketterie. Es könnten noch einige Proben von Buenretiro und englischen Manufakturen genannt werden, aber es ist belanglos gegenüber der verschwenderischen Fülle an Gestalten und Formen, die das deutsche Porzellan auszeichnet.



CLODION (?), SATYR UND NYMPHE, SÈVRES — K. PORZELLANMANUFAKTUR



CHRONIK

FÜR ST. LOUIS

ALS Vorschau berliner Kunstgewerbes für St. Louis waren hier einige Tage zwei Kinderzimmer ausgestellt, die der Architekt *Arno Körnig* im Auftrag von Rudolph Hertzog und C. Prächtel entworfen hat.

Es sind gute Leistungen, zweckvoll, hygienisch-ästhetisch, und dabei im Rahmen durchdachter Sachlichkeit und Nützlichkeit, nicht ohne Phantasieanregung.

Vor allem gelang, wie praktische und sanitäre Prinzipien gleichzeitig schmückend durchgeführt wurden. Olivgrünes Linoleum als Fussbodenbelag, als Paneelbespannung mit breiter Leiste abgeschlossen, darüber heller Wandanstrich ist staubfrei, abwaschbar, gesund und zweckmässig und ergiebt dabei eine angenehme, ruhig abgetönte Stimmung. Ein guter Hintergrund entwickelt sich daraus für die Möbel aus grauer kräftig gemaserter Esche.

Einfach in der Form sind sie, abgerundet, ohne alle scharfen Kanten, ungefährlich, keine Stossklippen. Auf äusserliche Ausschmückung verzichten sie, aber sie wirken doch lebendig und bewegt in der Silhouette. Ihre weichen Rundungen machen das und ein sehr hübsches Motiv der Flächenfüllung: das quadratisch gekreuzte Leistenwerk.

Mannigfach verwendet es Körnig. Als offenes Spalier führt er es um den oberen Rand des Sophaumbaus. Er lässt es auf den Decken der Seitenschränkchen Nischen bilden, zierliche Box für das Spielzeug-Getier, er wölbt es zu einem Laubendach über dem Sitz.

Dann wieder füllt er damit die Thüren der kleinen und der grösseren Schränke (für Garderobe und Wäsche). Es wird hier von ovalen Rahmen umschlossen, wodurch die Figuration noch abwechselnder erscheint, mit Glas und gespanntem hellschimmernden Stoff hinterlegt. Eine blanke schmucke Wirkung.

Eine praktische und gut aus dem Material gewonnene Nüance zeigen noch die Thüren. Sie haben kräftig ausgebildete, handgerecht ausgehöhlte Holzknäufe, an denen sie sich bequem, ohne dass man am Schlüssel ziehen muss, öffnen lassen.

Das bewegliche Inventar, Tischlein und Stühlchen, hat das besondere Kennzeichen, dass es sich nicht leicht umwerfen lässt. Trotz des Eindrucks äusserer Zierlichkeit ist es doch schwer und stabil. Es soll nicht gehoben, sondern geschoben werden. Und das ist wieder für die Kinder zugleich ungefährlicher und amüsanter. Und die Unterbauten der kleinen Sessel, mit ihren an

Schlittenkufen erinnernden Leisten, die glatt auf dem Linoleum dahingleiten, regen neben ihrem Zweckmässigkeitswert, Phantasiebelustigung an. Denn Kinder vergnügen sich immer an der Nebenbedeutung, und ein Gegenstand macht ihnen um so mehr Spass, je mehr Möglichkeiten er hergiebt und je mehr Rollen er übernehmen kann. Eine lustige Nüance, die dem Spieltrieb zu Nutze kommt, ist ferner, dass der Zwischenraum zwischen den beiden Schränken überdacht ist und dass diese Nische von zwei primitiv geschnitzten Pfosten begrenzt wird. Um diese Pfosten kann Ringelreihe sich drehen (an das Makintosh-Kinderzimmer mit seinem Lichterkranzbaum erinnert das), es kann sich aber auch zwischen und hinter ihnen eine kleine Komödienbühne entwickeln.

Wuchtig und festgegründet steht der Mitteltisch da. Bei ihm denkt man an gute wiener Vorbilder. Er hat den schweren Grundsteinsockel, der gleichzeitig als Fusstritt dient. Statt mit gehämmerten Messing ist er aber hier, dem Stoff des Raumes entsprechend, der auch die Stuhlüberzüge liefert, mit mattgrünem Linoleum überzogen.

Als Abteil dieses Zimmers ist die Schlafstube gedacht. Ein Holzlambrequin wieder aus überkreuztem Leistenwerk führt über. Von ihm hängen naturfarbige Leinenportièren herab, die einen heiteren Schmuck in einer Applikationsbordüre aus aneinander gereihten Vignettenstücken, Mühlen, Blumenhäuschen, Miniaturstaffage fanden.



LINDE-WALTHER, KINDERPORTRÄT — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Auch hier besteht Wand- und Bodenbelag aus Linoleum und hellem durchlässigen Farbenanstrich.

Praktisch und ornamental zugleich stellt sich hier die Fensteranlage dar. Sie besteht aus einer wandfriesartigen Komposition farbiger Scheiben, die sich oben an der Wand hinziehen und die von unten durch einen Handgriff geöffnet werden können.

Mannigfache zweckvoll und schmuckhafte Einzelheiten finden sich liebevoll ausgebildet. Der Waschtisch, wie die übrigen Möbel aus grauer Esche mit einer mattgelben Marmorplatte hat ein Service (das Becken eingelassen) aus versilbertem gehämmerten Kupfer. In dem gleichen Material und der gleichen Behandlung sind die Klein-Utensilien, und die Kästchen haben statt des Holzbodens dicke Glasplatten.

Die Knaufgriffe zum Öffnen von Schüben und Thüren wurden hier gleichfalls benutzt, aber in hübscher Kontrastwirkung zur grauen Esche sind sie in stumpfbraunem Mahagoni ausgebildet.

Besondere Sorgfalt und liebevolles Nachdenken hat Körnig dem Bett gewidmet. Weich und rund gebogen, ohne Ecken und Härten präsentieren sich seine Konturen. Das Fussende ist niedrig, das Kopfteil hoch, dass es beim Aufrechtsitzen als Lehne dienen kann. Das Bett-Interieur entspricht moderner Sanitär-Anschauung. Leinen, Rosshaarkissen, Kamelhaardecken kamen zur Anwendung. Doch auch in dieses hygienische Ensemble bringt Körnig eine Schmucknüance. Er lässt das Laken, statt es einzustopfen, frei um das Bett (die unteren Ecken sind eingeschnitten) herabhängen. Und der ausgezackte Rand mit seiner Durchbruchstickerei, von blendendem Weiss leuchtend, ist eine festliche Bordüre um das graue Holz.

F. P.

*

EIN WEITERES DENKMAL

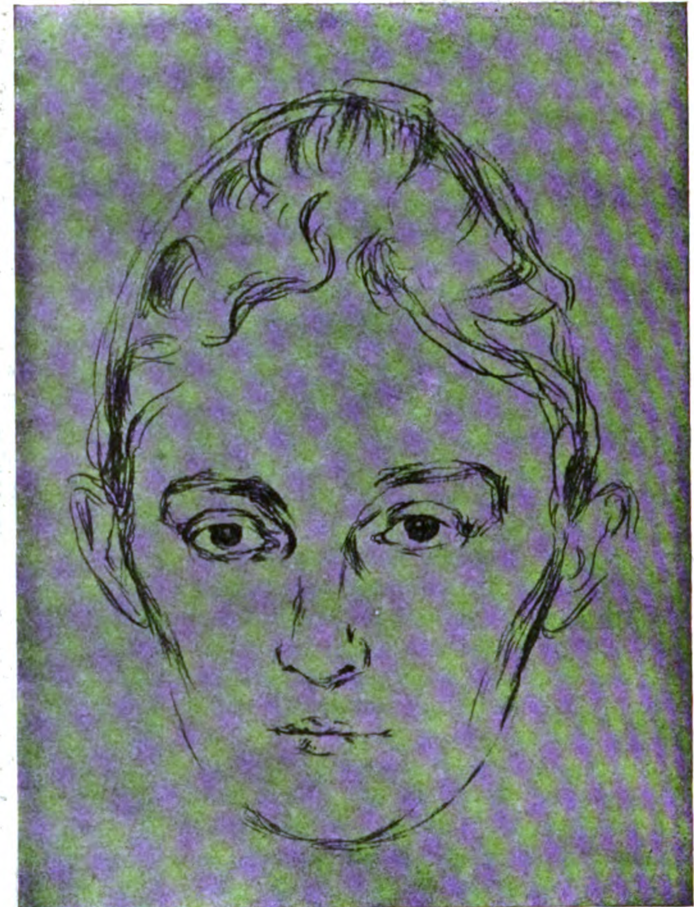
Im Frühjahr 1863 wurde die dreihundertjährige Todesfeier William Shakespeares festlich von der deutschen Romantik begangen, im Hoftheater zu Weimar fand die erste Gesamtaufführung der Königsdramen statt und die Festgäste hatten den Wunsch, eine deutsche Shakespeare-Gesellschaft zu gründen.

Am 23. April 1904 sagte in Weimar in Gegenwart vieler Shakespeareforscher Prof. Brandl aus Berlin: „All die Männer, die wir als unsere Klassiker verehren, haben

Shakespeare den Weg zum Einzug gebahnt und ihn durch künstlerische Arbeit zu einem der Unseren gemacht. Lessing hat unter Hinweis auf ihn gezeigt, worin dramatische Meisterschaft in Wahrheit besteht. Wieland begann das Übersetzungswerk grossen Stils. Herders Genialität hat ihn mit fliegenden Fahnen herangeholt und dem jugendlichen Goethe in die Arme geführt, der dann zu seinen Haupttragödien ausholte. Der Schöpfer der „Räuber" hat sein Feuer an ihm entzündet. Einträchtig haben unsere beiden Dichterfürsten die Shakespearische Dramatik auf unsere Bühnen verpflanzt. Man kann kein Blatt weimarischer Litteraturgeschichte aufschlagen, auf dem nicht der Name Shakespeares in Goldschrift prangte . . . Keinem anderen, weder antiken noch modernen Dichter hat Goethe so weitgehende Huldigung gezollt wie Shakespeare mit dem Ausspruch: „William, Stern der schönsten Höhe, dir verdank ich, was ich bin." Diese Grossmachtstellung Shakespeares im Bereiche deutschen Denkens erhält durch das Denkmal, das wir heute enthüllen, ein Symbol und Wahrzeichen von nationaler Bedeutung. Wir wollen durch seine lapidare Sprache künden, dass wir der Mission Shakespeares, als einem Segen für unser Volk in künstlerischer und menschlicher Hinsicht, Bestand und Gedeihen wünschen bis in die fernsten Zeiten" . . . Und dann wurde ein Tuch fortgezogen und eine Statue Otto Lessings kam zum Vorschein.

Das Denkmal hat die Shakespeare-Gesellschaft errichten lassen. Die Frage drängt sich auf, wie konnten intelligente Männer zu der Auffassung kommen, dass ein Geist wie Shakespeare durch diese Figur eines wie ein Statist oder allenfalls Schauspieler im Costüm dasitzenden Menschen mit eingedrücktem Brustkasten und einem kümmerlich lächelnden Gesicht geehrt würde oder dass er, dessen Dichtungen alle Welt kennt, mit ihr dem deutschen Volke näher gerückt würde. So reiht sich diese Statue, die aus der freien Entschliessung vieler feinen Köpfe gewählt worden ist, leider der Zahl von Schöpfungen an, die das gewohnte Bild unserer Umgebung uns zu verschlechtern beginnen. Das Opernhaus scheint verschwinden zu sollen, das Schauspielhaus durch pomphafte Einrichtungen entrückt zu werden, die Singakademie wird in ihrem Innern gefährdet und das neue Bibliothekgebäude wird an dieser Seite der Linden den Augen Schmerzen bereiten, die nach der Niederreissung der alten Akademie gemerkt haben, wie fein das Gebäude in dem Gesamtbilde stand. Das denkwürdige und mit Geist und Fleiss gearbeitete Monument Schillers und Goethes, das wir alle kennen, wäre in Weimar besser ohne die Gesellschaft des Denkmals geblieben, das den genialen Briten in einer unsere Zeit beschämenden Weise oberflächlich charakterisirt. H.

✡



EDVARD MUNCH, LITHOGRAPHIE — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

COURBETS „STEINKLOPFER"

Courbets „Steinklopfer" wurden auf einer pariser Auktion für die dresdner Galerie erworben. Der Preis war 45 000 Frs. Bis zu 30 000 Frs. hatte der Louvre mitgeboten.

✡

AUS LONDON

An die Ausstellung der International Society of Sculptors, Painters and Gravers knüpfte sich ein besonderes Interesse. Zum Präsidenten an Stelle Whistlers ist Auguste Rodin gewählt worden, damit hat die Society einen kleinen Beweis der Wichtigkeit ihrer Stellung in der heutigen Kunstwelt gegeben.

Selbstverständlich bilden die Werke Rodins die Hauptzierde der Ausstellung. Neben diesen Werken verschwinden die Leistungen der anderen Bildhauer. Nur Paul Troubetzkoy fesselt mit seiner selten harmonischen Gruppe Mutter und Kind, bei der die angeschmiegte Stellung des Kindes besonders gut getroffen ist. Von Saubman bemerkenswert ist der kräftig modellirte Kopf eines alten Mannes und von Hugo Kaufmann ein heil. Georg in gelb und schwarzem Marmor ausgeführt.

Unter den Bildern erregen diejenigen von Zuloaga grosses Interesse, welche in Paris schon so viel Aufsehen erregt haben „un mot piquant" und „Gitane et Andalouse". In einigen Beziehungen begreift man wohl die Begeisterung derer, die in ihm einen kleinen Goya begrüssen. Schade nur dass er sich eines so krassen und tonlosen Colorits bedient, ja sogar oft eines ganz falschen, wie z. B. in den bläulichen Fleischfarben. Wenn auch seine Bilder zuweilen unangenehm berühren durch eine zu derbe Charakteristik, enthalten sie stets ein menschliches Interesse, und man ist erstaunt über die raffinierte Beobachtungskraft des Künstlers.

Von Anglada, der im kleineren Zuloaga nachahmt, sind zwei groteske Studien der Bewegung, „Danse Gitane" und „Démarche Gitane" höchst originell und mit schönen, künstlichen Lichteffekten. Sein drittes Bild „Café de Paris" ist eine curiose Studie von Lampenbeleuchtung und Frauencoiffüren. „Le Déjeuner" von Monet und einige Landschaften Pissarros aus seiner frühsten Zeit sind ferner zu sehen. Das unfertige Bild Whistlers „Rose et Or, la Tulipe" ist in einer viel höheren Farbenscala gehalten als gewöhnlich, besonders fällt das schöne Purpurrot des Hindergrundes auf. Wie plump gegen die feine, angehauchte Farbe Whistlers mit den durchsichtigen Nuancen erscheinen die Nachahmungen seiner Anhänger! Nachahmung ist doch die feinste Schmeichelei, weil sie dem Meister noch eine Stufe zum Thron liefert! Stil ist der Hauptzug der Malerei der schottischen Schule, an deren Spitze Lavery und Guthrie stehen. Die zwei Porträts Laszlos, Leo XIII. und Cardinal Rampolla sind etwas enttäuschend sie zeigen eine oberflächliche Geschicklichkeit und erscheinen dadurch leblos.



MAX LIEBERMANN, ALTE FRAU — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

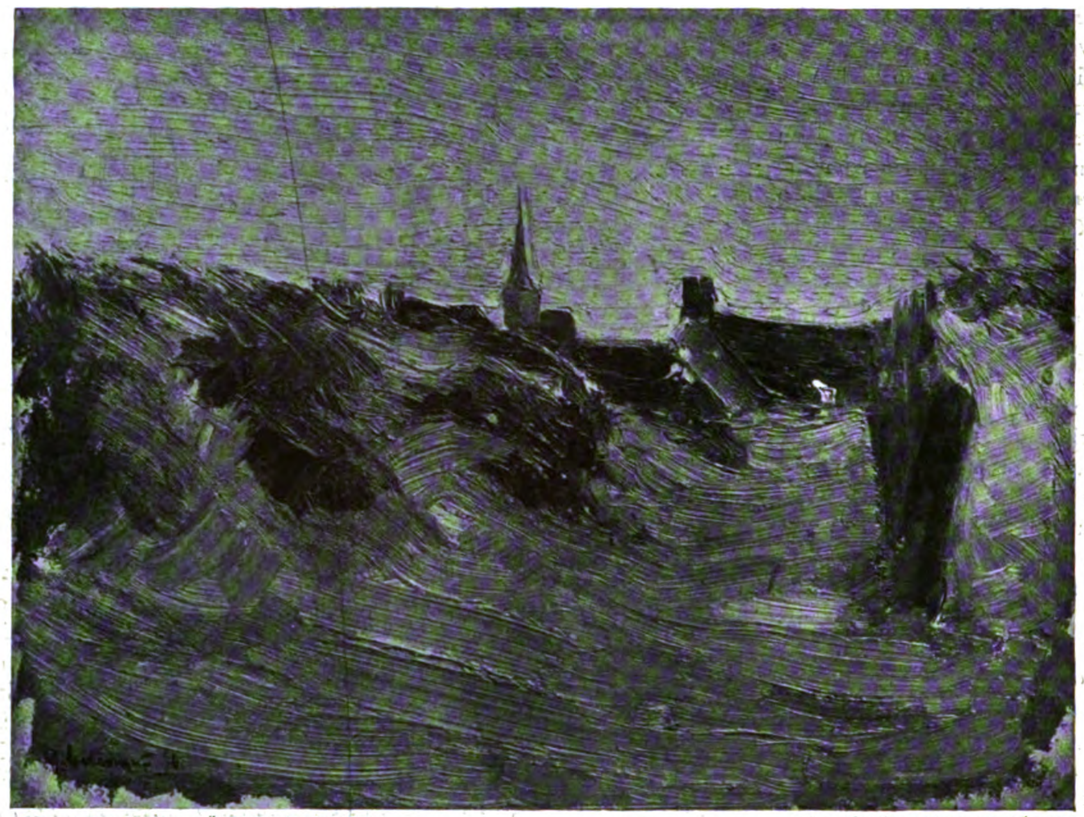
Als Phantasie ist Franz Stucks „Pietà" schön ausgedacht, und die Guirlande blass rosa Rosen zu Füssen Christi hebt sich famos gegen die übrigen tiefgrauen Töne des Bildes, nur erscheinen die zwei Engelein etwas banal (und sogar unproportioniert) und verderben den harmonischen Eindruck eines sonst edlen Werkes. Zum Schluss sind noch zu erwähnen die schönen, kräftigen Farben-Radierungen von Fritz Thaulow die für das Victoria und Albert Museum erworben sind, die charaktervollen Studien in Bleistift von Max Liebermann und die raffinierten pariser Humoresken von Edgar Chahine.

B. von Keudell.

*

PARISER AUSSTELLUNGEN

IM „Cercle Volney" und im „Cercle l'Epatant," rue Boissy- d' Anglais flirtet die vornehme Welt vor salonfähigen Bildern in teuren Rahmen und ergeht sich in den blühendsten Ausdrücken der Verwunderung über den „Chic" der pariser Malerei und Kunst. Wir dürfen das vielgemissbrauchte Wort bald mit Leere übersetzen. Auch in der Ausstellung der „Arts réunis" ist in diesem Sinne Chic. Genuss findet man degegen in dem schmucklosen schmalen Salon von Druet in der

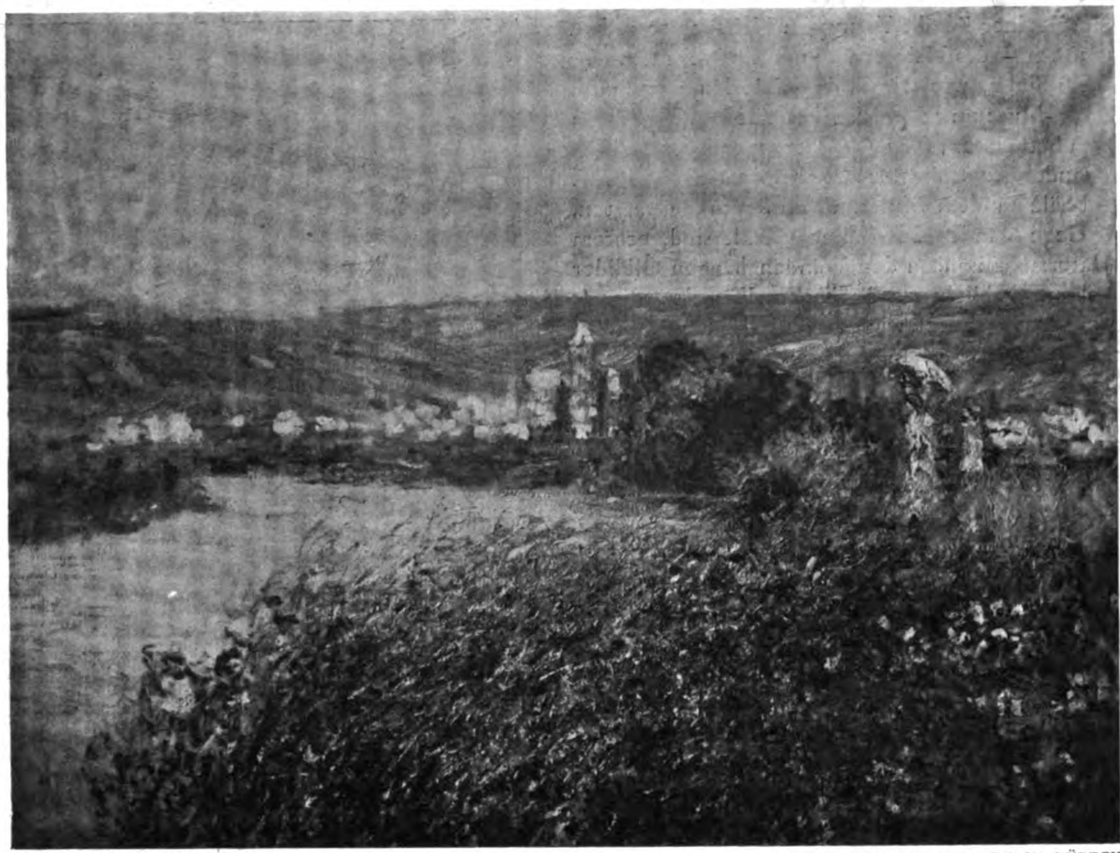


MAX LIEBERMANN, DÜNENLANDSCHAFT SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

rue Faubourg St. Honoré, da ist es leer und still. Da geniesst man Henri Duhem.

Duhem ist kein Pariser, er ist Provinzler. Er hat Ruhe und Gesundheit; aber er ist trotzdem ein moderner Maler. Und er ist ein Maler und übt eine feine, intime Kunst. Er ist eine einfache schlichte Seele. Sie ist voller Heimatsliebe. Er ist ein Träumer, ein Lyriker. Ein Lyriker der zarten Töne und leisen Noten. Ein Stimmungskünstler, dessen Poeme bis in alle Einzelheiten abgestimmt sind. Ein Dichter der Stille, des Schweigenden, des Zarten, Matten, Flüchtigen, des Dämmernden. Keine Fanfaren, keine Gegensätze. Die Schatten sind gemildert, die Lichter sind abgedämpft. Es ist keine Bewegung in diesen Bildern, aber sie leben dennoch. Sie haben eine innere Bewegtheit. Sie haben mehr Ergriffenheit und Hingebung. Es ist ein Verlorensein in ihnen, davor man selbst verloren wird und abseits. Da ist eine Strassenecke, auf die das Mondlicht fällt, in Schweigen und Schatten liegt der freie Platz vor ihr. Da ist der eingeschneite freie Platz mit den kahlen Bäumen, von einfachen Häusern umgrenzt, in denen ein paar wenige Lichter angezündet sind. Es ist ein hohes Haus an einer Gartenecke, vor ihm biegt die Strasse um. Oben ist ein Licht. Ein matter Lichtschein im Fenster nur. Sonst ist das Haus unbelebt und verschlossen. In diesem einen Lichtschein lebt es. Es lebt wie in einer alten Romanze, die ewig neu bleibt. Dann ist die Wohnung des Waldwächters, sein Häuschen, der Stall, der darauf stösst, der Hof mit dem alten morschen Baum. Man ist ganz draussen, ganz einsam, mutterseelenallein. Hinten dehnt sich der Wald, verschleiert im Mondglanz. Es ist kein Mittel angewandt, das weit ab von der Stadt auszudrücken, es ist ins Bild gefühlt. Dann ist noch die Heide, die Schafherde, die Wolken. Immer ist der Himmel sehr gut beobachtet, sehr sprechend. Der Hintergrund hat eine verschleierte Ferne, die nie im Unklaren lässt. Ein bisschen zu tot ist der Mondschein. Als reiche er nur in die Wolken, bis auf die Erde gelange er nicht.

Bei Petit hat Louis Legrand ausgestellt. Legrand ist ein Könner. Er hat ein scharfes Auge und eine sichere Hand. Wie er das Profil einer Pariserin hinzeichnet, die, ein wenig spitz, verlebt, nervös und wissend ist; und wie er dies Wissendsein in den Augen, im Mund, in der Haltung herausbringt – wie er eine Soupeuse vor uns hinsetzt oder ein soupierendes Paar, die Soupeuse rauchend, im Bilde des Paares der Herr gutmütig, behäbig, amüsiert-erstaunt, in Cylinder und Frack, die Dame voll heimlicher Belustigung, ironisch spitzen Mundes die Auster schlürfend, ihm zugewandt, er wird alles zahlen, was sie nur wünscht, — das ist mit frecher Lustigkeit und Wirklichkeit ausgeführt. Legrands Farben sind rot, rotgelb, blau und grünblau. In den Pastellen schweben sie wie dünne Schleier über dem



CLAUDE MONET, VETHEUIL — SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Fleische. Sehr fein und sehr zart ist ein Akt: ein ganz junges Mädchen in aufknospender Schönheit. Viel Sinnlichkeit ist in diesen Bildern, raffinierte, bewusste Verstandessinnlichkeit. Sie hat Künste und kennt ihre Mittel. „Maîtresse" ist das Bild, das sie in ihrem gesteigertsten Masse enthält, mit mehr Gegenstandsfreude als elementarem Trieb freilich. Es ist eine Kussscene dargestellt. Weit zurück ist der Kopf der Frau gebeugt, dass es sie fasst schmerzen muss, ihre Arme sind gespannt, die Finger gespreizt, die blossen Brüste, von einer tiefdecolletierten schwarzen Spitzentaille gehalten, sind bis zum Zittern straff. Man bemerkt leicht, dass Legrand oft in seinen ersten Studien sein Bestes und sich ganz ausgiebt. Seine „Kompositionen" sind meist religiöser Art. „Stabat Mater", „der Zimmermannssohn", „die Schmerzensmutter", „das göttliche Wort" etc. Aber hier versagt der Künstler. Das Gute der Einzelbeobachtungen geht im Theatralischen des Ganzen verloren. In seinem Christus mag man erkennen, dass Legrand Dürersche Zeichnungen gesehen hat; aber Monnet Sully hat er doch behaltsamer betrachtet. Nur in dem Gemälde „Mater Inviolata" stört das Symbolische nicht, weil das Natürliche stärker ist; weil es nur im Namen liegt und die helle Kreislinie um den Kopf der ihr Kind küssenden Mutter rein dekorativ wirkt. In seinen Balleteusen und Ballettelevinnen ist Legrand nicht so unerbittlich wie Degas, nicht so absichtlich hässlich wie Forain, aber er wird auch nie süsslich und ist weit stärker als Renouard. Zwei oder drei Ölgemälde wirken wie vergröberte Renoirs, die Radierungen sind nicht frei von Ropsschen Einflüssen. Legrands Stärke liegt in der realistischen Zeichnung.

Wilhelm Holzamer.

✱

WERESCHTSCHAGIN

Mit Wereschtschagin haben wir eine bedeutende Erscheinung nicht unserer Malerei aber unserer Kultur verloren. Ihm hat man nicht übel nehmen mögen, was man seinem zeitweiligen Lehrer J. L. Gérôme so sehr verargte: dass er in der Malerei temperamentlos war. Denn er war Maler nur, wenn man so sagen darf, im Nebenamt — obgleich es andererseits einen fleissigeren Maler nie gegeben hat. Kam er von einer weiten Studienfahrt in die Steppen des Orients oder einem Kriegsschauplatze zurück, so dachte er nicht daran, sich etwa in Westeuropa zu erholen, sondern bezog ein riesenhaftes Atelier in einer stillen Vorstadt von Paris und machte sich daran, auszumalen, was er während der voraufgegangenen Reise skizziert hatte; nichts als die Beschäftigung hiermit füllte seine Tage aus und so dürfte man nicht von seiner Ausübung der

Malerei als einer Beschäftigung im Nebenamte reden. Und dennoch – die Malerei war nur ein Nebenamt für ihn in dem Sinne, wie wir in den Galerien vom South Kensington-Museum zahlreiche Gemälde von englischen Künstlern betrachten, die uns nicht wegen ihrer Malerei fesseln, sondern ausschliesslich wegen ihres Gegenstandes. Das sind Säle in dem Museum von South Kensington, die mit Gegenständen aus Indien gefüllt sind, echtem alten Material – und an den Wänden hängen Ölbilder dieser obscur gebliebenen englischen Künstler, die als Touristen hinausgezogen waren und deren Landschaften uns nun die Scenerie, in der die alten Gegenstände gefunden wurden, verdeutlichen. Wir sehen diese Landschaftsbilder an den Wänden der Säle mit einem sachlichen Interesse an, das durch keinen Anteil für die Verve der Malerei oder für das Talent des Malers gehoben wird. Wassili Wassiljewitsch Wereschtschagin unterschied sich von diesen englischen Dutzendkünstlern und von dem im Wesen mit ihm verwandten, nur ungleich besser erzogenen Maler Gérôme durch den Anteil seiner Malerei an den Gedanken der Mitwelt. Er hätte thatsächlich niemals die Welt durch seine Bilder aus Indien erobert, nicht durch seine Schneelandschaften vom Himalajah, nicht durch seine fleissigen Studien von Kostümen und Architekturen in Turkestan – wenn nicht Ideen à la Bertha von Suttner sich mit seinen Arbeiten von ethnologischem Interesse verbunden hätten. Er malte den Krieg, um von ihm abzuschrecken. Er schilderte nicht nur: er erfand. Er hatte den Geist der volkstümlichen Legende, wenn er beispielsweise eine russische Schildwache zeigte, wie sie zuerst allein auf freiem Felde steht, wie sie sodann von einem Schneegestöber überfallen wird, wie sie auf dem dritten Bilde vom Schnee zugedeckt wird und die Raben ihr Opfer umkreisen. Die Freunde, die der Maler sich bei uns geschaffen hat und die ihn wegen seiner menschlichen Eigenschaften sehr schätzten, sind uns noch manche Mitteilungen über seinen Charakter schuldig geblieben. Es liegt nur in dem Vermögen derer, die den schönen, glänzenden Mann ganz nah gekannt haben, zu bestimmen, wo bei ihm der Philantrop begann und der Maler aufhörte. Wahrscheinlich haben sich diese beiden Eigenschaften in Wereschtschagin so vermischt, dass er selber über das im Dunkeln war, was es uns erwünscht wäre, von seinen Freunden zu erfahren. Noch die letzten Vorkommnisse vor seinem Tode gaben ein solches Rätsel auf. Der russische Kriegsminister hatte ihm geraten, die Reise nach dem Kriegsschauplatz zu verzögern, bis mehr Truppen beisammen wären und der Krieg wahrhaft begonnen hätte — aber er konnte die Zeit nicht erwarten, hatte Furcht, er könnte vor Port Arthur ein wichtiges Ereignis versäumen und eilte hin. War es der Philantrop in ihm, der eine Seeschlacht schildern wollte, nur um von ihr abzuschrecken, war es der Maler in ihm, den es drängte, ein malerisches Ereignis zu sehen, oder war von dem ehemaligen Offizier noch so viel übrig geblieben, dass er es als selbstverständlich empfand, bei allen nationalen Erhebungen dabei sein zu müssen? Man trifft wohl das Richtige, wenn man sagt, er hatte die Seele eines modernen Kriegskorrespondenten.


VUILLARD, INTERIEUR SAMMLUNG LINDE IN LÜBECK

Er war ein moderner Kriegskorrespondent mit all dem Sympathischen, das eine solche Erscheinung umgiebt – und einem Gran von asiatischem Wesen. Wir erinnern uns seiner ersten Ausstellung bei Kroll, welche die bei weitem eindrucksvollste unter seinen Vorführungen wegen der Neuheit seiner Erscheinung war. Er begnügte sich indess nicht mit der Neuheit seiner Erscheinung; er wollte auch durch andere Mittel wirken. Während der Beschauer an der schier endlosen Reihe seiner Schlachtscenen entlang ging, hörte er plötzlich „hinter der Scene" Musik, eintönige, klagende Weisen oder Militärrhythmen; es war dazu da, um den Eindruck, den seine Kriegsbilder mit ihrem schmerzlichen Inhalt hervorriefen, noch weiter zu vertiefen und festzuhalten. In diesem Zuge Wereschtschagins zeigte sich ein geradezu asiatischer Eroberungseifer. Auch pflegte Wereschtschagin in der That von sich zu sagen, dass er drei Viertel Russe und ein Viertel Tartar war. Dieser anziehende Mann, der wohl keinen Feind hinterlässt, der die Güte selbst war und dessen Arbeitsfieber die Achtung auch derer herausforderte, die seine Farbe matt und seine Zeichnung akademisch fanden, hatte nämlich eine Tartarin zur Grossmutter. H.

ZWEITER JAHRGANG, ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. APRIL, AUSGABE ANFANG MAI NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG.



Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN · Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT IX



COROT, ITALIENERIN



MEINE ERINNERUNGEN AN TEUTWART SCHMITSON

VON

PAUL MEYERHEIM



ES war im Jahre 1858. Damals gab es in Berlin nur zwei Kunsthandlungen, die eine von Lepke unter den Linden, ferner in der Jägerstrasse die Sachsesche Kunsthandlung, in deren Ladengeschoss Kupferstiche und Lithographien verkauft wurden. Im hinteren Teil des Ladens erstieg man auf einer schmalen Treppe die bescheidenen Oberlichtsäle, in denen manches schöne Werk ausgestellt wurde. Hier feierte Makart in Berlin seine ersten Triumphe durch die Ausstellung seines Bildercyklus, genannt „die Pest zu Florenz" oder „die sieben Todsünden". Ganz klar ist dem Künstler wohl nie geworden, was er eigentlich hat malen wollen. Schliesslich gab es noch den „Verein der Kunstfreunde im preussischen Staat", der eine treffliche eigene Galerie besass, darunter die Tafelrunde Menzels. Dieser Verein hatte sein Ausstellungslokal unter den Linden 22, hinten auf dem Hof, eine schmale Treppe hoch. Diese drei Veranstaltungen entsprachen vollständig allen Kunstbedürfnissen.

Im Herbste war dann alle zwei Jahre die berliner Kunstausstellung von sechswöchentlicher Dauer, wegen derer der Unterricht in der Akademie, „Hochschule" hiess es damals noch nicht, immer ausfallen musste. Wie mancher sehnt sich heute bei der Fülle des Gebotenen nach jenen bescheidenen Zuständen!

Mit meinem Vater besuchte ich sehr oft die Lepke'sche Kunsthandlung, die zugleich der Rendezvous-Platz für die besten Künstler Berlins war. Sehr oft waren grosse, schöne Bilder von Troyon, Rousseau und der Schule von Fontainebleau dort zu sehen. Mein Vater war nicht leicht in Enthusiasmus zu versetzen. Er schätzte an Bildern vor allem absolute Richtigkeit der Farbe und der Zeichnung; die mit Passion hingeschleuderten Bilder von Delacroix sagten ihm gar nichts. Auch der grosse sinnliche Farbenreiz und der erhabene klassische Ton von Troyons Rindern und Landschaften konnten ihn nicht begeistern, da er über die schlechte Zeichnung und die übertriebenen Töne der Landschaft nicht hinwegkam. Ein besonderer Greuel war ihm immer

die historische grünspanfarbige grosse Blattpflanze, welche in der Nähe der Schnauze einer fressenden Kuh angebracht war. Es hat sehr lange gedauert, bis ich mir über Troyon'sche Bilder ein anderes Urteil gebildet habe, und bis ich zur ungeteilten Freude an diesen in der Farbe so unvergleichlich machtvollen Meisterwerken herangewachsen bin.

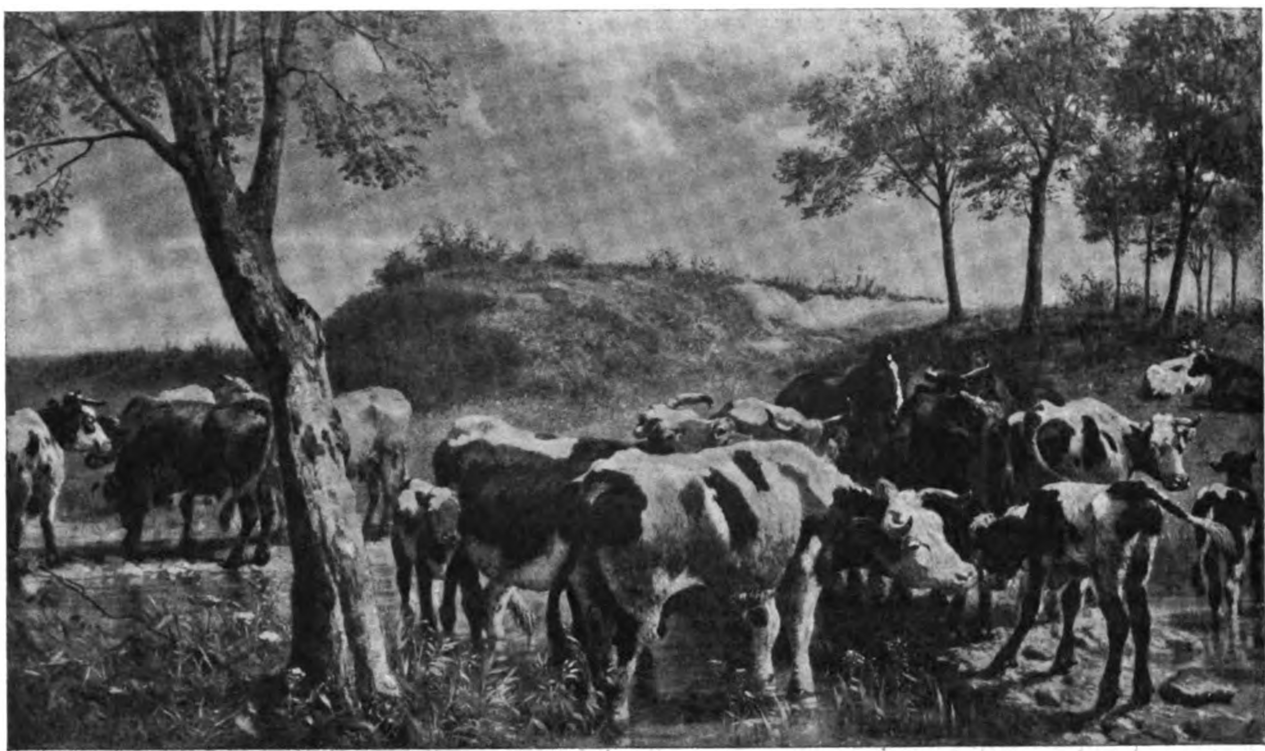
In dieser Zeit, es war im Herbste 1858, war mein Vater in die Jury der berliner Kunstausstellung gewählt worden; eines Tages kam er mit einem Enthusiasmus nach Haus, wie ich ihn später nie wieder an ihm bemerkt habe. Er sagte mir: „Da ist jetzt ein neuer Maler aufgetaucht, von dem kannst du etwas lernen. So richtig und so wahr, wie der malt, habe ich noch nichts gesehen. Er heisst Schmitson und hat ein paar Bilder ausgestellt, von denen das schönste ein Winterbild ist, eine verschneite Pappelallee, in die aus einem Seitenweg ein Wagen einbiegt, der mit einem Pferde und vorne mit vier Ochsen bespannt ist. Die dampfenden Tiere kommen eben auf die mit Glatteis bedeckte Allee. Ein von hinten gesehener Fährmann knallt mit der Peitsche, und ein schwarzer Hund springt an dem dunkeln Pferde in die Höhe.“ Mein Vater konnte mir die Schönheit der Bewegung und die Richtigkeit der Farbe nicht genug loben. Nur einmal noch entwickelte er eine ähnliche Begeisterung, als er den ersten Daubigny, der nach Berlin kam, sah, eine kleine Landschaft, welche noch heute eine Zierde der Sammlung Albert Arons bildet. Die bleibt für mich noch immer eins der schönsten Bilder des grossen Landschaftsmalers. Sehr bald darauf lernten wir Schmitson kennen.



TEUTWART SCHMITSON, PFERDE IN DER SCHWEMME

Schmitson war eine sehr stattliche, grosse und magere Erscheinung mit scharfgebogener Nase, kleinen Augen, grossen roten Bartkoteletten und schlichtem, glattem, braungrauem Haar, in tadellos eleganter Toilette. Niemand hätte in ihm, dessen Erscheinung etwas von einem Offizier oder vornehmen Sportsman hatte, einen Künstler vermutet. Damals war er etwa 30 Jahr alt und hatte ein reiches, mannigfaltiges und sorgenvolles Leben hinter sich. Er war 1830 in Frankfurt am Main geboren als Sohn eines österreichischen Oberstleutnant Schmitson. Seine Mutter war die Tochter des protestantischen Bischofs Dräseke. „In diesem Elternhause wuchs der Knabe Teutwart in einer geistigen Lebenslust auf, deren wahrhaft ideale Reinheit ihn vor jeder Berührung mit der Roheit, mit allem Kampf und Druck und aller Not des Lebens bewahrte, der die Jugend andrer grosser Meister so oft ausgesetzt ist.“ (Ludwig Pietsch.)

Im elterlichen Hause empfing Schmitson schon früh mannigfaltige Anregung, vielseitige Bildung; seine Erstlingswerke waren Gruppen von Heerden und Rindern mit scharfem hartem Bleistift aufgezeichnet. Jedoch neigte sich sein Interesse der Architektur zu, die er mit solcher Energie studierte,



TEUTWART SCHMITSON, NIEDERRHEINISCHE LANDSCHAFT MIT VIEH

dass er Entwürfe von Gebäuden und Kirchen ausarbeitete, welche hohe Anerkennung bei Architekten fanden. Diese so schön begonnene Laufbahn verliess Schmitson jedoch plötzlich wieder, da er hoffte, als Maler schneller zu einträglicher Thätigkeit und unabhängiger Stellung zu gelangen. Der junge Künstler, welcher in dem sittenstrengen Elternhause zu einem reinen und schönen Leben erzogen war, verfiel leider einer unglücklichen Leidenschaft zu einem seiner nicht würdigen und seiner feinen Bildung nicht ebenbürtigen Wesen. Der zweiundzwanzigjährige Jüngling stürzte sich trotz aller Vorstellungen und Ermahnungen in eine unglückliche Ehe, die eine Kette von traurigen, bitteren Ereignissen nach sich zog. Die ersten Erzeugnisse seiner neu betretenen malerischen Laufbahn waren ein Cyklus von zweiundzwanzig Kompositionen zu Shakespeares erotischem Heldengedicht „Venus und Adonis". Eines dieser Blätter, Venus, die den in eine Blume verwandelten Leichnam des Geliebten auf einem Taubenwagen davonträgt, hat er später einmal in sehr zarten Linien, fast in der Manier von Klinger, radiert. Wohl niemand würde in diesem altmodischen Blatt den Mann erkennen, der später als Meister der Tiermalerei plötzlich vom Himmel gefallen ist. Nach Berlin übergesiedelt, bezog er in der Schadowstrasse Nr. 11 ein Atelier.

Hier besuchte ich ihn oft und empfing von seinen Werken die stärksten Eindrücke für mein ganzes späteres Schaffen. Das Atelier war ein absolut kahler, hellgrau getünchter Raum, kaum mit dem Notwendigsten möbliert, nicht eine Oelstudie oder Zeichnung war zu entdecken. Dagegen stand es voll mit angefangenen Bildern, die schon alle mit schönen Goldrahmen versehen waren. Denn Schmitson fing seine Bilder gleich im Rahmen an, nahm sie nur heraus, um grössere Partien abzukratzen. Er war von einer unausstehlichen Höflichkeit, und wenn man auch nur sagte: „Was haben Sie da für einen schönen Goldrahmen?" so drückte er einem tiefgerührt mit freundlichen Redensarten die Hand. Niemals hatte er von Tier oder Landschaft Studien nach der Natur gemalt, und er meinte, dass diese stets ein Hemmschuh für eine starke Bewegung in den Bildern seien. Er hatte sich eine ganz aussergewöhnliche Kenntnis der Anatomie der Pferde und Rinder angeeignet, so genau, dass er von jeder Stelle eines Tierbeines mit grösster Sicherheit den Durchschnitt zeichnen konnte. Die einzigen gezeichneten Studienblätter, die er mir zeigte, waren flüchtige, mit hartem Bleistift ausgeführte Notizen von Ueberschneidungen der Tiere, die er auf Feld und Wiese gruppiert fand. Er war ein ganz ausserordentlich feiner Beobachter der

Lokalfarben. Als solcher verblüffte er Künstler und Publikum und stiess die Kritik heftig vor den Kopf, die sich damals immer über den gänzlichen Mangel an Luftperspektive in seinen Bildern beklagte.

Schmitson sagte: „Bei klarem Wetter ist eine weisse Kuh, die weit zurück auf der Wiese liegt, ebenso weiss, wie die, welche ganz nah dem Beschauer grast; und auf einer grünen Wiese ist von vorn bis hinten, wenn keine Wolke am Himmel steht, gar keine Abwechslung".

Ausser durch diesen Mangel an Luftperspektive erschreckte Schmitson die Beschauer durch die neue eigenartig kühne Auffassung und Wiedergabe der Bewegung seiner Tiere. Die Augenblicksphotographie war damals noch nicht erfunden. Wer ein schnellrennendes Pferd zu malen hatte, wusste sich nicht anders zu helfen, als dass er dem armen Tier zwei Beine nach vorne förmlich ausriss, und zwei nach hinten. Dass diese Stellung nie vorkommen kann und ganz falsch ist und dass es ganz andere Momente in der Bewegung der Tierbeine festzuhalten galt, daran dachte früher niemand, und erst Schmitson öffnete uns in seiner Vorahnung der Schnellphotographie darüber die Augen. Vom Publikum wurden ihm freilich diese Bewegungen nicht geglaubt, und die Zweifler fanden ein Stichwort; man sagte, solche plötzlichen Bewegungen könne man nicht darstellen, man müsse etwas malen, was dem Auge „die Summe der Bewegung" bietet.

So oft ich diesen Ausspruch gehört habe, habe ich ihn nicht verstanden. Wohl macht man bei der schwedischen Heilgymnastik abgezählte Bewegungen mit allen verschiedenen Extremitäten, aber ich finde nicht, dass die Addition derselben irgend ein künstlerisches Resultat hat.

Heute hat sich das Auge jedes Laien an die merkwürdigen Bewegungen der Augenblicksphotographie gewöhnt, die man ja täglich in reicher Fülle zu Gesicht bekommt, und erblickt nichts Sonderbares mehr in ihm. Schmitson wurde aber in jener Zeit für viele Künstler ein Führer, und mehrere ältere und jüngere Maler haben den Versuch gemacht, ihm zu folgen, wobei ihnen das Glück mehr oder minder günstig war. So fing Karl Steffeck, der in den Bildnissen und Porträts ruhig stehender Pferde excellierte und eine liebenswürdige Technik hatte, an, seine Bilder, die bis dahin in altmodischer Weise komponiert waren, auf Schmitsonsche Manier neu zu sehen, aber er sah die Natur von nun an durch die fremde Brille und nicht mit eigenem Geiste. Mit mehr Glück trat ein junger Künstler in Schmitsons Fusstapfen: Otto Weber. Dieser verkehrte viel im Hause bei Menzel und wurde durch Schmitsons Erscheinung sofort stark beeinflusst. Da Otto Weber — nicht zu verwechseln mit dem Marinemaler Theodor Weber — ein ganz ungewöhnlich fleissiger, thatendurstiger und ehrgeiziger Künstler war, der dem Beispiel Menzels und Schmitsons sehr ernsthaft folgte, so erwartete man von ihm, dass er zu einem der besten deutschen Tiermaler heranreifen würde. Er hat denn auch eine ganze Reihe nicht ganz geschmackvoller, aber raffiniert geschickter Bilderaquarelle und Steinzeichnungen von ausgezeichneter Naturwahrheit geschaffen. Soldaten, die in die Schwemme reiten, Wiesen mit Pferden und Rindern, auch sehr gute figürliche Sachen. Später ging er nach Paris, wo er sich die Prinzipien der Schule von Fontainebleau aneignete. Dieses Aneignen und Nachempfinden war leider seine starke Seite. Seine ersten Erfolge im pariser Salon waren so gross, dass Goupil Weber sofort verpflichtete, ihm auf eine Reihe von Jahren seine sämtlichen Arbeiten zu verkaufen. Doch es kam für Otto Weber bald ein fataler Zeitpunkt.

In Berlin hatte man ihn oft und viel in der Uniform des Landwehrleutnants gesehen. Als nun aber 1866 die Kriegstrompete rief, versagte seine Kourage und er liess sich in Paris naturalisieren. 1870 aber war seines Bleibens nicht länger in Frankreich, und er übersiedelte nach London, wo er mit seinem grossen Nachahmertalent bald die englischen Maler noch überengländerte.

Weber malte in England eine Reihe fadenscheiniger flauer und kraftloser Bilder, in denen der so vielversprechende Künstler kaum wieder zu erkennen war. Auch ein paar Versuche, der Königin von England ihren Hof-Hundemaler Landseer zu ersetzen, missglückten, da es Weber, trotz aller Nachahmungsgabe, versagt blieb, etwas von dem grossen Geschmack dieses Künstlers sich anzueignen. Er starb ziemlich vereinsamt Ende der siebziger Jahre in England.

*

Schmitson hatte eine selbsterfundene eigenartige Maltechnik. Er hatte gleich zu Anfang seiner Laufbahn begriffen, dass das Schädliche an der Oelmalerei eben das Oel sei und er gab sich alle Mühe, jeden Morgen seine Farben vom Oel zu befreien. Zu diesem Zwecke hatte er auf einem grossen Tisch eine ziemliche Anzahl von Gipsplatten, in der Grösse von Postkarten hingelegt und auf diese trockenen



TEUTWART SCHMITSON, PFERDE IM SCHNEE

Gipsstücke setzte er zuerst seine Farben und übertrug sie erst auf die Palette, nachdem das Oel zum grossen Teil aufgefangen war.

❊

Für diese Technik des Entölens spricht, dass sich seine Bilder ohne nachzugilben oder zu reissen bis heute wenigstens tadellos erhalten haben.

Schmitson arbeitete mit dieser Farbe ohne Verdünnung direkt auf der reinen Leinwand. Er hatte sich die Totalität der Komposition nur ein wenig mit einem Borstpinsel auf die Gipsleinwand frottiert und malte aus dem Kopfe Nass in Nass, Stück für Stück gleich fertig. Was bis zum Abend nicht vollendet war, wurde sorgfältig wieder abgekratzt, denn niemals suchte er die getrockneten Stellen nachträglich durch Ueberarbeiten zu vollenden. Alles musste in der ziemlich dickflüssigen Farbe auf einmal fertig dastehen.

Ganz besondere Kämpfe führte er mit dem Grün, das ihm niemals grün genug gelingen wollte, auf, obgleich das Publikum gegen diese Farbe, wenn sie sich auf bemalter Leinwand befindet, immer einen ganz besonderen Hass hatte, der sich aber in helles Entzücken verwandelt, wenn der Entrüstete in der Natur eine noch viel, viel grünere Wiese erblickt. Schmitson suchte das Grün auf eigentümliche Art zu bewältigen. Wer sein Atelier betrat und die unfertigen Bilder betrachtete, musste glauben, dass der Künstler eine unbezähmbare Schwärmerei für blühende Rapsfelder habe; denn alle seine Pferde und Rinder bewegten sich auf einem Terrain, das dick mit Chromgelb untermalt war. Erst wenn dieses ganz getrocknet, wurde das Gelb mit Blau und Grün dünn übermalt und machte dann einen allerdings überraschend frischen Eindruck. Leider war dem Künstler nicht bekannt, dass Chromgelb sich sehr bald in eine Farbe verwandelt, die dem Mostrich sehr nahe kommt, und so haben seine Bilder mit starkem Grün heute ein ganz anderes Ansehen bekommen.

Schmitson war ein souveräner Beherrscher seines Materials und seines Stoffes. Da ich ihn oft besuchte, musste ich immer staunen, wie er mit seinem Vieh umging. Eine Gruppe, die mich heut entzückte, war morgen verschwunden und verändert, und am dritten Tage war das Bild in einer wieder ganz neuen Situation vollendet. Schmitson kannte gar keine Rücksicht und keine Liebe für das einmal Hingemalte, und sowie ihn ein Zweifel überkam, verfiel alles erbarmungslos dem Kratzmesser.

In der kurzen Zeit seines Schaffens — er malte im ganzen überhaupt nur vier Jahre — hat Schmitson eine grosse Anzahl von Bildern der verschiedensten Formate fertiggestellt. Das grösste, wohl fünf Meter lange, war eine ungarische Landschaft, in der einige Reiter mit dem Lasso wilde Pferde einfangen. Die gefangenen stürzenden Tiere und die davoneilenden, das wilde Durcheinander der Reiter und der hülflosen Fohlen ist mit unübertrefflicher Meisterschaft dargestellt. Scenen dieser Art bilden die Mehrzahl seiner Bilder und haben seinen Landsmann Schreyer zu ähnlichen Leistungen angefeuert.

Eine zweite Gruppe seiner Bilder sind die Pferdeschwemmen, für die er stets die höchste Begeisterung hatte. Dann kommen die Bilder mit deutschem Rindvieh, seltener sind die Bilder mit ungarischen Ochsen, und ein einziges Bild ist auf einer italienischen Reise entstanden, der Transport von Marmorblöcken in Carrara, ein Bild, das neben einem schönen Rinderbild sich in unserer Nationalgalerie befindet. Die berliner Ausstellung hat er nur zwei Mal beschickt. Es waren im Jahr 1858 die folgenden Bilder: Bauernvorspann; Pferdeschwemme; Kampf und Sieg; Tartaren, Steppenpferde fangend; Rast auf dem Felde; Viererzug; Rindvieh, vor einem Gewittersturm durchgegangen (letzteres jetzt im hamburger Museum); — und 1860: Cziskos, ungarische Rosshirten, Pferde treibend; Viererzug, Ochsen, durchgegangen; niederrheinische Landschaft mit Vieh (jetzt Berlin, Nationalgalerie); ungarische Pferde, mit Hunden der Cziskos spielend (Besitzer Geheimrat von Hansemann); Pflügen; Eggen; Ochsengespann; grasende Ochsengespanne; und en passant.

❊

Wenn ich die Auffassung der Rinder und Pferde bei den verschiedenen grossen Tiermalern vergleiche, so komme ich zu folgendem Resultat:

Am meisten Liebe für die Schönheit, Reinlichkeit und Appetitlichkeit des lieben Viehes hatte wohl Rosa Bonheur. Ihren Tieren sieht man an, dass sie das weiche Fell gern gestreichelt, dass sie eine freundliche Seele in den Augen ihrer lieben Modelle entdeckt, und dass sie sich ihre Hände gern von den rosigen Schnauzen ihrer Freunde hat lecken lassen.

In echt weiblicher Anschauung hat sie mit besonderer Aufmerksamkeit das Mutterglück der Kühe und Schafe studiert und in liebenswürdigen

Gruppen zur Darstellung gebracht. Natur-Ereignisse, Schnee und Sturmwolken findet man nicht auf ihren Werken.

Nur Wenigen ist bekannt, dass sie ein Stern eines Viergestirns ist, von denen ihr Bruder August ihr mindestens ebenbürtig ist. Ich bin der Meinung, dass dessen Werke feiner und zugleich kräftiger in der Technik sind. Ein anderer Bruder, Peysol Bonheur hat ganz ausgezeichnete Schafbilder gemalt, und Isidor Bonheur war ein trefflicher Tierbildhauer, dessen berühmte plastische Pferdeanatomie wohl in keinem Atelier fehlt.

diese Kenner ist es ja gleichgültig, wieviel Beine, Hufe oder Hörner der Künstler seinem Vieh zu malen beliebt, und als Tiermaler kann man schon ganz enorm freveln, ehe der Beschauer es bemerkt. Die Tiere von Zügel sind wohl die richtigsten, die im Jahrhundert gemalt wurden. Sie haben ihre Knochen an der rechten Stelle und sind in der Bewegung vortrefflich.

Aehnlich wie Zügel macht Oskar Krenzel sehr gute Tierbilder. Von allen gemalten Rindern der vorerwähnten Künstler würden seine Tiere zuerst auf landwirtschaftlichen Ausstellungen dem Kennerauge des Landwirts Freude machen.



TEUTWART SCHMITSON, KÜHE IN DER SCHWEMME

Troyon war nicht imstande, ein Tier, oder auch nur einen Teil desselben korrekt mit genauerer Kenntnis zu zeichnen. Seine Ochsen sind steifbeinige, etwas viereckige Geschöpfe, die auf keiner landwirtschaftlichen Ausstellung zugelassen werden würden. Aber er berauschte sich an dem Farbenfleck, den sie in der Landschaft machen und behandelte seine Geschöpfe mit seinem unvergleichlich saftigen Vortrag von schönster Oelmalerei.

Die Beobachtung des lieben Viehes mit Ausnahme der Pferde ist ja nicht immer bei den oberen Zehntausend zu finden, welche eine Kuhherde auf einer Wiese manchmal im Sommer aus dem Fenster eines D-Zuges sehr von weitem besichtigen. Für

Schmitson zeigt uns mehr das geplagte und sich plagende Vieh. All seine Pferde und Ochsen sind hungrig, schlecht genährt, knochig und struppig. Das Fell hat keinen seidenen Glanz. Er stellt mehr die Proletarier unter den Tieren dar. Noch eines anderen, zu bescheidenen Tierbildners, der bis zu seinem Tode im Verborgenen blühte, möchte ich hier gedenken.

*

Mitte der sechziger Jahre erstand ich einmal auf einer Auktion eine liegende, wiederkäuende Kuh in Gips, die Schmitson besessen hatte. Auf dem Sockel war der Name E. v. Hayn. Alle

meine jahrelangen Versuche, den Schöpfer dieses Meisterwerks zu entdecken, blieben erfolglos. Meine Sehnsucht, noch andere Werke dieses grossen Unbekannten zu finden, wurde Jahrzehnte lang nicht gestillt, bis ich endlich Ende der achtziger Jahre dass Museum in Stuttgart besuchte und dort mit grosser Freude und wahrem Entzücken eine ganze Herde von Gipsmodellen, welche dieser Künstler geschaffen hatte, erblickte. Auf meine Frage sagte man mir, dass die Tiere *nur* von einem Dilettanten gemacht seien, dem alten Rittmeister a. D. Baron v. Hayn. Da man mir mitteilte, dass er um diese Stunde stets nebenan im Café sei, so beschloss ich, ihn sofort aufzusuchen. Ich fand einen kleinen, liebenswürdigen, fast schüchternen alten Herrn, der beinahe erschreckt, aber schliesslich ganz gerührt war, als ich ihm meine vollste Bewunderung für seine Meisterwerke aussprach. Ich stellte eine Kollektion derselben zusammen mit den Schmitsonschen Bildern in der grossen berliner Kunstausstellung 1899 aus, und zwei der Rinder wurden von der Nationalgalerie erworben und in Bronce gegossen.

Leider hat dieser grosse Künstler die Freude an diesem Erfolge nicht mehr erlebt. Er starb kurz vor Eröffnung der Ausstellung. Aber seine Werke folgen ihm nicht nach, wie die Prediger zu sagen pflegen, sondern wandern in alle Ateliers, Akademien und Kunstschulen, um dort als tadellose Vorbilder zum Studium zu dienen. Diese kleinen Modelle sind ganz einzig in ihrer Art. Sie erscheinen förmlich wie plastische Photographien.

❋

Um das Lebensbild Schmitsons abzuschliessen, bleibt mir noch übrig, von seinem tragischen Ende zu erzählen. Seine unglückliche Ehe bereitete dem vorwärtsstrebenden Manne zahllose Schwierigkeiten. Wohl löste er den Ehebund, doch fand er auch nach der Trennung die ersehnte Seelenruhe nicht. Es folgte ein seine Nerven aufreibender Kampf um den Besitz seiner Kinder. Noch einmal loderte seine Malfreudigkeit auf, als er, nachdem er Berlin verlassen, sich in Wien neue Triumphe errang. Die dort gemalten Bilder sind mir leider nicht bekannt geworden, nur sein allerletztes, unfertiges, das nach Berlin gesandt wurde, nachdem der Meister nach längerem Siechtum und Erblindung an der Brightschen Nierenkrankheit seinen Leiden erlegen war. Dies Bild stellte eine Gräfin Kinsky in prachtvollem Quadrillekostüm auf einem Grauschimmel dar, der mit seiner schönen Last auf dem Rasen eines Parkes tänzelte. Da an dem Bilde der Kopf der Dame und die Füsse des Pferdes nicht vollendet waren, so wurden Gustav Richter und ich gebeten,



TEUTWART SCHMITSON, KÜHE AM WASSER

noch einige Pinselstriche darauf zu machen. Wir entweihten das Bild nur ungern durch unsere diskreten Ergänzungen und sandten es der Besitzerin zurück. Zu der erwähnten Schmitson-Ausstellung liess ich es wiederkommen und traute meinen Augen nicht, als die Kiste in meiner Gegenwart geöffnet wurde. Alles auf dem Gemälde war der Eitelkeit zum Opfer gefallen; ein ruchloser Schmierer hatte das Kleid übermalen müssen, hatte aus dem Kopf der Gräfin einen Puppenkopf gemacht, er hatte den Park in einen Palmenhain verwandelt und aus dem reizenden Grauschimmel einen stolzen Schimmel gemacht, der täuschend den Pferden der Kinderkaroussels glich.

*

Die Kenner fangen jetzt an, die vergessenen Künstler der 30er und 40er Jahre auszugraben; Leute, deren Namen kaum jemand bei ihren Lebzeiten nannte, erstehen aus Mappen und kleinen Sammlungen. Wirklich ganz ausgezeichnete Männer erstehen zu neuem Leben und werden heute, lange nach ihrem Tode, mit der Anerkennung belohnt. Wenn irgendwo, so bleibt in der Kunst am ersten das Sprichwort bestehen: Ehrlich währt am längsten!



TEUTWART SCHMITSON, PFERDESTUDIE



LUCAS CRANACH, COMPOSITION

EINE DEUTSCHE MADONNA

VON

JAN VETH

O oft ich im berliner Museum die Treppen, welche zu den Bildersälen führen, halb heraufgekommen bin, lenke ich meine Schritte noch eben in die Abteilung der deutsch-christlichen Skulptur, um dort den Raum aufzusuchen, wo die bemalte Holzstatue einer schwäbischen Madonna, aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, mich mitten unter so vielen Schätzen immer wieder wohlthuend bewegt.

Ich weiss es wohl: sie sind mit festerem Schönheitssinn geformt und aus verlockenderer Kunst geboren: die schönen Wesen von Donatello und Luca della Robbia, von Rosso und Agostino di Duccio, von Antonio Rossellino und Desiderio da Settignano, von Mino do Fiesole und Benedetto da Majano, und allen diesen Bildhauern mit den lieblich klingenden Namen, deren Werke dasselbe Museum in feiner Wahl so urteilssicher zu geniessen giebt. Doch stellen sich — in höchster Instanz — alle diese italienischen Madonnen mit ihrem betäubenden Reiz nicht dennoch ein wenig zur Schau, scheinen sie nicht selbst noch ein wenig schmachtend nach dieser höheren Herrlichkeit, welche sie verkörpern wollen, und wohnte nicht in der Tiefe des deutschen Gemüts eine Frommheit, welche eher als die in all ihrer Pracht vielleicht doch wohl etwas kühl-klassisch angehauchte Kultur der italienischen Renaissance geweiht war, aller sinnlichen Schönheit bar sich dem Unendlichen zu nähern?

✻

Gekerbt aus einem deutschen Lindenbaum, in dessen treuherzigen Zweigen einst deutsche Nachtigallen sangen, steht die von mir gesuchte Mater Misericordiae gerade aufrecht, ohne Krone, ohne Nimbus, nur mit einem Schleier um das lange blonde Haar, aber mit einem von den schlanken Schultern weit herabhängendem Mantel, den sie mit einer unvergleichlich lieben Gebärde ausbreitet, um darunter, wie eine ihre Kücken treu beschirmende Henne, eine Anzahl schüchterner Frommen sicher zu beherbergen.



Das Antlitz dieser sanften Mutter des Erbarmens trägt Augen wie Perlen, von weithin schauendem Vertrauen, deren Blick klar ist wie das Geläute silberner Glöcklein, die aus einem friedlichen Zauberland rufen. Die Nase ist gerade, so wie Unschuld und Gerechtigkeit gerade sind; der Mund ist wie eine Blütenknospe himmlischer Freude.

Sie ist nicht die thronende Kirchenfürstin mit dem Ueberwältigenden ihrer fast beängstigenden Pracht, noch die grandiose Mater Dolorosa, alles Weltenwehe stolz zusammenfassend in ihren göttlichen Schmerz, — sie ist nicht die Königin, nicht die Mutter des Gekreuzigten, nicht die wunderbare Jungfrau und nicht die Muse geistiger Extasen, — sie ist nur allein — so leicht sich hebend wie eine Lilie, so mild wie Morgentau, so blütenweiss wie der Mai, so blutrein wie ein Lamm, so süss wie lieblicher Waldveilchen-Duft — die tröstend zu uns kommende liebe Frau selbst.

❁

Bei winterlicher Nachmittagsbeleuchtung huscht, während ich davor stehe, ein Bündel Sonnenstrahlen schräg über die kleine Statue; und in dem verlassenen Seitenraum vergesse ich das Kunstmuseum, vergesse ich die Skulptur rings umher, vergesse ich ganz das Stoffliche. Die in goldenen Glanz getauchte Erscheinung berauscht mich, halb betäubt ergebe ich mich dem stürmestillenden Geheimnis dieser blonden Züge und ich spreche vor mich hin:

O minnigliche Sphinx, breite deine Hülle weiter aus, auch über uns Ermatteten: deinen sicheren Mantel des Mitleidens und der Gnade. Sprenge deine Heiligkeit wie freundlichen Tau auf den Brand unserer harrenden Augen. Lass deine beglückende Sanftmut die schlichten Falten entlang bis zum Saum deines goldenen Kleides herabtropfen auf diese Erde, wo wir Armen knieend liegen vor deinem gebenedeiten Blick. . . .

Aber der schräge Sonnenstreif hat sich bereits etwas weiter auf einen heiligen Martinus verzogen, und ich sehe wieder die Statue, die Holz-Statue stofflich vor mir, und ich überdenke, wie ein einfältiger Mann dies gemacht hat, ein altdeutscher Mann, dessen Schule wir nur vermuten, dessen Name sogar uns verborgen blieb. Eiteles Bemühen — so seufze ich — der allem nachspürenden Kunstwissenschaft, die soviel Missverstandenes aufgeklärt, so viel Dunkles ausgegraben, soviel Ueberraschendes ans Tageslicht gebracht hat, aber die auf die Nachfrage, wer der Künstler war, der dieses kindliche Bild geschaffen hat, jede Antwort schuldig geblieben ist.

Und beinahe dennoch ist der Nebel, hinter dem die Entstehung eines solchen Werkes verdunstet, uns lieb, denn es fällt schwer, sich hinter dem Geist dieser Kunst eine einzelne mit sicherem Namen bestimmbare Persönlichkeit zu denken. Eine gar breite Welle von fast unbewusstem Geistesleben eines ganzen Stammes scheint sich in dieser lieblichen Erscheinung verkörpert zu haben, und es ist, als ob wir aus einer solchen Maria das Innerlichste des deutschen Gemütes selbst uns zuwinken fühlten.

❁

Nicht wie die kunstvollen Italiener aus derselben Periode, die wir die prächtigen Meister ohnegleichen rühmen, und die, jeder nach seiner hohen Eigentümlichkeit oder seinem edlen Vorzug, eine Mutter Gottes mit Vornehmheit oder Grazie, mit erhabenem Stolz oder auch wohl mit innigem Sinnen ausstatteten, arbeitete hier der stille Seher, der selbstvergessen sein Heiligstes aus harmloser Güte allein gestaltet hat. Aber mehr denn jene unabsetzbaren Fürsten der späteren Bildhauerkunst wendet sich dieser ehrerbietige Puppenschnitzer an das Abgeschlossenste unseres bebenden Innenlebens, wo süsse Kinderträume sich an dem Entspriessen weisser Blumen, an dem Kosen vom Feldgeläute, an dem Jubel der Lerche, an dem Flimmern von Gottes eigenem blauen Himmel weiden.

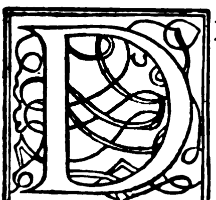
In seltenen Träumen nur begrüssen uns Erscheinungen von Frauen, deren grundloser Blick, wie aus einem heimlichen Verlangen hervorgerufen, und deren schweigende Innigkeit uns einer seligen Wonne teilhaftig werden lässt, die als die eines verlorenen Paradieses von Unschuld und Vertraulichkeit und Seelenspiegelung erkannt wird, wo man in einer tröstenden Gebärde, in balsambringendem Berühren, in einem lieblichen Winken die Sphären ungestört rauschen hört, die aus lauter Harmonien eines unergründlichen Chorals bestehen.

Hat, wenn in Wahrheit dieses kunstlose Bild das Werk eines einzigen fleischlichen Menschen sein soll, der vergessene ravensberger Bildschnitzer einen solchen himmlischen Traum festhalten dürfen, als er diese wundersame Madonna schuf?

LENBACH

VON

GUSTAV PAULI


ER sechste Mai dieses Jahres, in dessen ersten grauen Stunden Franz Lenbach für immer die Augen schloss, wird als ein bedeutsamer Gedenktag in den Annalen der deutschen Kunstgeschichte verzeichnet werden. Denn wirklich war es ein Mann des Schicksals, dessen Lebensgrenze dieser Tag bedeutet. Mit fürstlichem Gepränge hat man ihn zu Grabe getragen. Und wie er bestattet wurde, so hatte er gelebt, in einem Glanze, der seinen Verehrern als ein später Wiederschein grosser Kulturzeiten erschien, in denen die Kunst den Menschen mehr bedeutete als in unseren Tagen. Lenbach verstand es, diesen Eindruck zu nähren. Von geringer Herkunft hatte er gleichwohl den Adel einer Herrennatur mit auf die Welt gebracht, der unbedenklich und selbstbewusst seine Rechte forderte und nahm. Mit grossen Herren verkehrte er wie mit Seinesgleichen, scheinbar burschikos in einem freimütigen Ton, der seine Grenze in angeborener Weltklugheit fand. Mit rivalisierenden Mächten ging er verwegen genug um. Seine scharfe Zunge war gefürchtet, weil sie die Situation beherrschte und mit einem Worte die Lacher auf ihre Seite zu bringen wusste. Dabei gab es manches Wehklagen über seine Rücksichtslosigkeit — man denke an die letzte pariser Weltausstellung — und manchen verhaltenen Groll. Dennoch hatte er in dem Kreise derer, die persönlich mit ihm in Berührung kamen, wenige Feinde und viele, die ihn liebten und verehrten. Die Menschen suchen ja so gern aller lieben Eitelkeit zum Trotz, einen, dem sie sich unterordnen mögen; und ein solcher war Lenbach. Zu seiner Ehre muss man sagen, dass er Jüngeren, Hilfs- und Ratbedürftigen, allen denen, die bereit waren, ihm zu folgen, ein gütiger Gönner und Helfer war. Auch hier, in seiner Freigebigkeit lag ein grosser Zug. So energisch er seinen Vorteil wahrzunehmen wusste, so gelassen konnte er opfern, wenn es galt, etwas Schönes zu fördern. Das münchner Künstlerhaus hat ihn nicht wenig gekostet, an seinen eigenen kleinen Palast liess er einen nicht erforderlichen Anbau fügen, nur um ein Strassenbild verschönern zu helfen.

Nun werden viele Kränze seinem Gedächtnis geweiht und allerorten verkünden es geschäftige Federn, dass er der berühmteste der lebenden deutschen Meister, der Führer der münchner Kunst gewesen sei. In die Nänien und Dithyramben mischt sich auch die platte Redseligkeit, um Anekdoten aufzutischen. Jeder ehrt so gut er kann, auf seine Art den Entschlafenen. Und doch ist es schwer genug, grade jetzt schwer, von ihm zu reden. Wir stehen ihm noch zu nahe, um sein Wesen und Wirken übersehen zu können, und die Ehrerbietung, die die Majestät des Todes auch denen auferlegt, die nicht zu den unbedingten Bewunderern Lenbachs zählen, gebietet der kritischen Aeusserung Mass und Milde. Nur andeutend können wir versuchen, es auszudrücken, was Lenbach uns bedeutet habe, Segen oder Verhängnis.

So viel ist gewiss, als Bildnismaler gehört Lenbach der Unsterblichkeit. Und doch — schon hier stockt man — mischt sich in diesen Ruhm ein Tröpfchen Ungerechtigkeit gegen Lenbach selbst. Er hat in jungen Jahren Gemälde geschaffen, die garnichts vom Bildnis hatten, und die nicht seine schlechtesten waren, vielmehr die Erstlinge seiner Meisterschaft. Es sind ein paar Bilder, die nur im alleräusserlichsten Betracht mit der Genremalerei ihrer Zeit etwas gemein haben, Bilder von einer ausserordentlichen ganz persönlichen Kraft und Frische. Das beste von ihnen ist vielleicht der ruhende Hirtenknabe der Schackgalerie. Aber an diese Bilder denkt man nicht mehr, wenn von Lenbach heute die Rede ist. Man ist so gedankenlos und ungerecht, sie zu vergessen als ob es harmlose gemalte Anekdoten wären wie die andern auch, die wir im Orkus versinken sahen.

Der *grosse* Lenbach ist nun einmal der *Bildnismaler*. Dabei war der Weg, der ihn zum Ruhme führte, ein gefährlicher. Er ging an Gräbern vorbei, an den Gräbern der grossen Toten. Hat es wohl je einen verwegeneren und verführerischeren Beschwörer gegeben als Lenbach? — Man rühmt seine Kopien, die ihn ihm Auftrage Schacks nach Italien und Spanien führten. Sie sind wirklich ausgezeichnet, ja einzig in ihrer Art. Wir kennen wohl noch andere Kopien, die so schön sind, dass sie ihren Vorbildern den Rang streitig machen. Sie wurden von grossen Talenten zweiten Ranges gemalt, von einem Giulio Romano, einem Cesare da Sesto, einem Baldung, die im engen Anschluss an ihre grösseren Meister arbeiteten.

Es giebt andere berühmte Kopien, die in ihrer Ungenauigkeit noch bewundernswürdiger sind, solche, in denen Persönlichkeiten ersten Ranges ein geliebtes Vorbild auf ihre Art umdeuten und sich zu eigen machen, freie Bearbeitungen, wie sie ein Dürer, ein Rembrandt hinterlassen haben. Aber dass eine starke Persönlichkeit, die Eigenes zu sagen hatte, so tief in das Dunkel der Vergangenheit hinabtauchte, dass sie ihrer selbst zu vergessen schien, das war noch nicht dagewesen. Lenbach hat die Bilder eines Rubens, eines Velazquez und Tizian mit den Augen der Liebe angesehen, er hat sie recht eigentlich durchschaut; sie waren ihm das Medium, durch das er in die innerste Seele ihrer Schöpfer spähte. Aber er sah und liebte gleichzeitig auch das Aeusserlichste an ihnen, die edle Patina, die der Lauf der Jahrhunderte ihnen verliehen hatte. Er sah sie auch mit den Augen des Antiquars, des wählerischen Feinschmeckers an. Und aus dieser doppelten Wissenschaft heraus beschwor er den Geist der grossen Alten und schuf jene Bilder, für die das Wort Kopie zu arm ist, die alles enthalten, was wir an den edlen Vermächtnissen grosser Kunstzeiten heute lieben.

So berauscht vom Zauber der Vergangenheit sah Lenbach in die Gegenwart hinein. Hatte er Träume, die nach Gestaltung verlangten? Liebte er an seiner Umgebung, in seiner Zeit irgend etwas, ein Gebiet, das er als Künstler sich zu eigen machen musste? Die Antwort ist schwer zu geben. Fast scheint es, als habe er seine Zeit verachtet. Wo er konnte, ist er ihr entflohen. Nur eines scheint ihn interessiert zu haben, der Charakter der Menschen, ihr Charakter, der zeitloser ist als ihre äussere Erscheinung. Er selbst war eine vielgewandte, scharf beobachtende Persönlichkeit und so konnte er in vielen andern Persönlichkeiten lesen wie in aufgeschlagenen Büchern. Die Gesichter waren ihm keine Masken. Er sah durch sie hindurch in die Hirne und Herzen, wie er die Werke eines Tizian durchschaut hatte. Sein gutes Glück brachte ihn bald mit den bedeutendsten Menschen seiner Zeit in Berührung. Er hat sie alle gemalt, die Fürsten, Staatsmänner, die Gelehrten und Theologen, die schönen Damen und schönen Weiber. Noch jüngst lasen wir in der Zeitung die glänzende Reihe ihrer Namen. Er hat sie gemalt, wie ein Magier eine Vision bannt — in Dunst und Rauch. Ist es paradox, wenn man sagt, die äussere Erscheinung der Menschen sei ihm Nebensache gewesen? — Was war ihm der seidene Glanz der Haut, das farbenreiche Spiel von Licht und Schatten, das liebevoll das unbedeutendste Menschengesicht umwittert, was war ihm die rosige Frische der Jugend? — Was war ihm alle Fülle und Harmonie der Farben? — Er hat nur Geister gemalt, nur Ausdruck und Charakter. Aber das hat er freilich verstanden wie wenige vor ihm und keiner nach ihm. Das Wesen grosser Männer hat er kühn und stark erfasst, in kurzen Zügen bildlich gedeutet und mit dem Stempel seiner Persönlichkeit geprägt der Nachwelt überliefert. So wusste er Bismarck, den alten Kaiser, den Papst, Moltke, Döllinger und viele andere mit seinem eigenen Wesen zu verketten. Unsere Enkel werden diese Männer mit den Augen Lenbachs sehen. Für die Darstellung der Frauen hatte er eine allgemeinere Formel bereit. Von wenigen Ausnahmen abgesehen scheinen sie ihn künstlerisch nur gefesselt

zu haben, wenn sie jung und schön waren. Er gab ihnen Anmut und einen Hauch verführerischer Sinnlichkeit. In seinen letzten Jahren hat er einmal einen weiblichen Akt gemalt, der nichts als dieses Wesen mit kühnster Deutlichkeit geschildert, enthält.

Seiner Art der Darstellung gab er den Charakter blendender Genialität. Das Absichtsvolle dabei wurde bald allgemein empfunden und von manchen ebenso entschieden abgelehnt, wie von andern glühend bewundert. Doch muss auch der entschiedenste Gegner die ganz besondere Art zwingender Charakteristik, die Lenbach eingeführt hat, anerkennen. Ein bedeutender französischer Maler besuchte einst in Lenbachs Abwesenheit dessen Atelier und musterte die dort umherstehenden Bilder und Zeichnungen, Fertiges und Unvollendetes. Mit vielem wusste er nichts anzufangen. Er machte solche Dinge anders und wie er meinte, besser, nur die Art, wie Lenbach die Augen malte, zwang ihn zur Bewunderung. Er traf damit in der That den Mittelpunkt von Lenbachs Bildniskunst. Wir haben uns daran gewöhnt, im Auge die unmittelbarste Ausstrahlung des Charakters zu erblicken. Und so hat es Lenbach dargestellt. Die Augen auf seinen Bildern sind von wunderbarer Transparenz, in ihnen ist aller Glanz des Lebens, der den Wangen nur zu oft fehlt, sie zwingen den Blick des Beschauers auf sich und beherrschen durchaus die Gesamterscheinung — manchmal wie durch ein Wunder. Auf seiner Voluptas sieht man nur das linke Auge und auch dieses nur in Verkürzung als schmalen blinkenden Streifen — gleichwohl konzentriert es alles Leben des Ausdrucks. Mit liebevollster Sorgfalt sind immer die Augen behandelt, während die Darstellung planmässig um so flüchtiger wird, je mehr sie sich von ihnen räumlich entfernt. Daher ist von zerstreuenden Nebendingen bei Lenbach keine Rede. Selbst die Hände werden versteckt, oder wenn sie erscheinen müssen, doch so behandelt, dass sie die Aufmerksamkeit nicht abzulenken vermögen.

Ein gemeinsamer Vorzug aller Lenbachischen Werke ist ihre dekorative Qualität. Mit dem feinsten Geschmack sind sie für den Schmuck eines Innenraums zugerichtet, dessen Charakter sich in Lenbachs eigenem Hause und den Sonderausstellungen seiner Bilder deutlich offenbart. Aus der phantastischen Pracht eines dämmerigen Gemaches, das mit kostbarem alten Gerät und tiefgefärbten Stoffen erfüllt ist, leuchten die goldigen Töne seiner Bildnisse hervor, die noch grade genug Licht empfangen, um das Wesentliche ihrer Vorzüge zu zeigen. Der Takt, den Lenbach hier offenbarte, war allerdings unfehlbar. Er selber wusste das wohl und blickte mit unsäglicher Geringschätzung auf die vielfältigen Bemühungen der Dekorationskünstler einer jüngeren Generation herab. Und doch! Vielleicht berühren wir hier die bedenklichste Seite in Lenbachs Wirksamkeit.

Ihn persönlich trifft darum kein Vorwurf. Er steht da als der letzte und glänzendste Vertreter jener Kunstbewegung des neunzehnten Jahrhunderts, die alles Heil in der Wiederbelebung historischer Formen erblickte. Kein anderer hat so feinen Duft aus den welken Blumen gesogen wie er. Aber freilich — Früchte hat auch er nicht aus ihnen erwecken können. Ein träumerisches Entzücken kann den Beschauer anwandeln in den Räumen, die von Lenbachs Geiste erfüllt sind, die er mit liebevoller Hand geschmückt hat. Man fühlt sich in ferne Zeiten und Länder sehnsüchtig zurückversetzt. Wir sind in Florenz, Venedig, im sechzehnten oder siebzehnten Jahrhundert. Gleich geht die doppelte Thüre auf, die Dogaressa wird erscheinen im Brokatgewande, dessen Schleppe die Pagen im Purpursammt tragen. — — Doch wenn wir uns darauf besinnen, dass draussen die Trambahnen sausen, dass wir deutsch sprechen, täglich die Zeitung lesen, dass wir karrierte Hosen und gelbe Schuhe tragen, kurz, dass wir nun einmal leider oder gottlob am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts stehn, dann weicht das Entzücken dem tiefstem Unmut. Was soll uns diese verblichene Pracht, die gespensterhaft fremde Worte uns zuraunt? Ist sie der Ausdruck unseres Wesens? — Sind wir wirklich so arm, so impotent, dass wir immer nur die alte Herrlichkeit betrachten und betasten müssen, sie hierhin und dorthin tragen, immer nur nachfühlen und nichts Neues erzeugen können? — Ist denn diese Feinheit wirklich Grösse und birgt sich hinter diesem genialischen Aufputz wirklich die Kraft? —

Doch was sage ich! Sogar diese Fragen gehören bereits der Vergangenheit. Wir haben die Antworten längst gehört — und gesehen.

Der Widerspruch, der sich einst leidenschaftlich regte und den Lenbach selbst kühn herausforderte, ist stiller geworden. Bald wird er gegenstandslos sein und verstummen. Und auch die Gegner werden ihren Kranz seinem Gedächtnis weihen.



O. LESSING, DAS SHAKESPEARE-DENKMAL IN WEIMAR

„... erhält durch das Denkmal, das wir heute enthüllen, ein Symbol und Wahrzeichen von nationaler Bedeutung. Wir wollen durch seine lapidare Sprache künden, dass wir der Mission Shakespeares Bestand wünschen bis in die fernsten Zeiten."

Prof. Dr. Brandl in der Enthüllungsrede.

DAS SHAKESPEARE-DENKMAL IN WEIMAR

EIN DIALOG

A: Mein Verehrter, Sie schelten auf das neue Denkmal in Weimar. Ich finde, Sie gehen zu weit. Was wollen Sie. In den achtziger Jahren schrieb einmal Paul Lindau, er fände (was hat er nicht schon gefunden), dass die Porträts, die Franz Lenbach vom Fürsten Bismarck machte, diesem kongenial wären. Das war nicht vernünftig. In welchem Sinne kann man behaupten, dass ein Künstler einem Politiker kongenial wäre? Mir fällt in diesem Augenblicke Tizians wunderschönes Porträt Karls des Fünften ein, dieses Porträt, auf dem Karl der Fünfte in einem unheimlichen Abendsonnenlicht über das Feld reitet. Wer aber ist Tizian! Wir müssen uns gewöhnen, uns zu bescheiden. Wir können keine Aufträge an Tizian oder an Rodin erteilen, wenn solche Künstler nicht am Leben oder wenn sie in einem französischen Dorfe sind. Wollen Sie mich denn glauben machen, der Goethe, der Ihnen auf dem Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar konvenabel scheint, der Goethe von Rietschel oder Rietschels Luther wären Goethe, wären Luther? Es hat mich in den zum Teil öden Reden der Parlamentarier letzthin so gefreut, dass schweigend eingeräumt wurde, dass auch Rauchs Friedrichs-Denkmal unter den Linden keine Gigantenleistung ist, dass als heroische Leistung unter den berliner Denkmälern allein der Grosse Kurfürst anerkannt worden

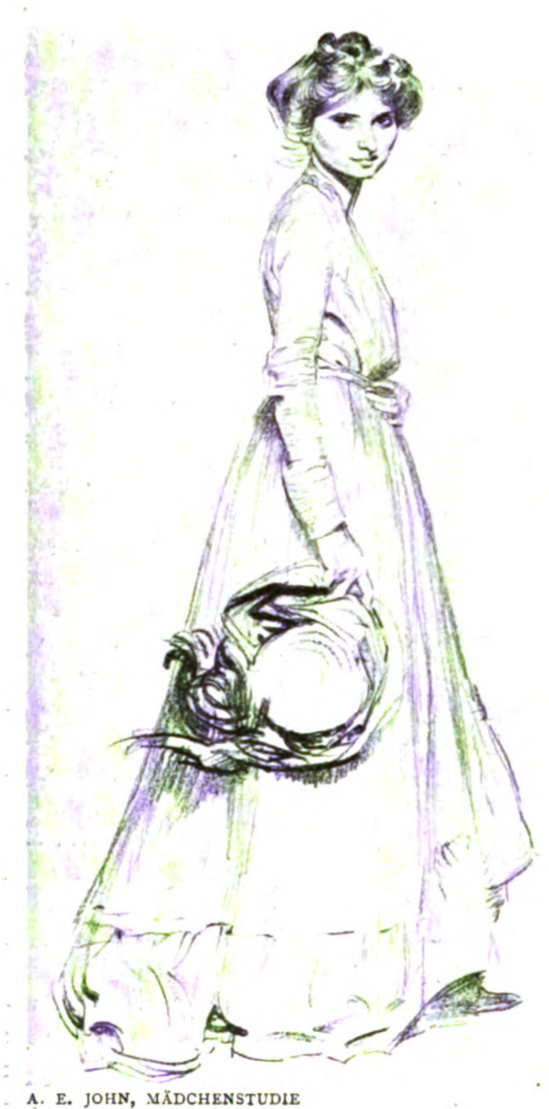
ist. Was soll nun, dass Sie Otto Lessing vorwerfen, er hätte nichts Shakespeare „Kongeniales" hervorbringen können!

B: Mein Verehrter. Trennen wir. Erstens gilt es, zu untersuchen, wie tief gerade Otto Lessing steht; zweitens kommt die Erscheinung Shakespeares im Allgemeinen daran. Otto Lessing hat bei uns eine Bildsäule des Roland — verbrochen lassen sie mich diesen „slang" brauchen, — die am Ausgang der Siegesallee steht und wie eine Bestätigung des Sprüchworts Ende gut, alles gut oder umgekehrt wirkt. Dieser Klotz zeigt in Riesengrösse Plumpheit und Trivialität. So sehr, dass es keinen Pfahlbürger von Berlin giebt, der über dieses Denkmal nicht spottet. Ferner hat Otto Lessing den Brunnen auf dem Lützowplatz geschaffen. Ich lese so zerstreut und mich interessieren die Verhandlungen nicht übermächtig, daher weiss ich mich nicht zu erinnern, in welcher der verschiedenen Körperschaften die Rede davon war, dass fünfundfünfzigtausend Mark jährlich für — das Wasser aufgebracht werden müssen, das über die Steine dieses Lessingschen Brunnens rieselt. Fünfundfünfzigtausend Mark jährlich. Wenn ich denke, was für einen solchen Betrag an Kunstwerken hätte gekauft werden können und man kauft Wasser dafür. Es ist mir zu langweilig, es nachzusehen, mir deucht aber, dass in diesen Verhandlungen auch darüber eine Diskussion entstand, von welcher Seite diese Summe gezahlt werden müsste, von der Stadt oder vom Ministerium. Wenn es das Ministerium für die geistlichen Angelegenheiten, den Unterricht und die schönen Künste ist, das den jährlichen Betrag für den Wasserverbrauch am Lützowplatz zahlen soll, — wenn das Wasser 55000 Mark Kunstverdrängung bewirkt, — dann werden Sie begreifen, dass mein Ingrimm gegen diesen Bildhauer steigt, der uns so teuer wird.

Und nun Shakespeare im Allgemeinen oder im Speziellen. Sie wissen, wir haben von Shakespeares äusserer Erscheinung weit geringere Vorstellungen als von dem Aeussern der meisten anderen grossen Dichter. Es ist vielleicht keinem Dichter gegenüber so schwer gemacht, das Antlitz, wenn es porträthaft sein soll, festzustellen. Wir haben von Dantes Kopf Vorstellungen, wir haben von Goethes Kopf Vorstellungen und wir haben von Shakespeares Kopf nur vage Vorstellungen. Wir sind über seine Erscheinung im Ungewissen; wenn er porträtiert worden ist, so sind es keine grossen Künstler, auch keine mittleren gewesen, die ihm gegenübergestanden haben, sondern lokale Darsteller. Und doch, so gross ist der Eindruck des, wie man glaubt und hofft, Ursprünglichen, vom Zauber des Sachlichen, Historischen Umsponnenen, dass ich Ihnen versichere, als ich in der National Portrait Gallery vor eine verwitterte Leinwand kam, auf der Shakespeares Züge, nicht einmal denen ähnlich, die man meistens als Shakespeares Züge sieht, vor mich traten, dass ich da einen Schauer fühlte, dass Shakespeare mir hinter dieser schlechten und unbeholfenen Leinwand zu stehen schien und dass ich das Bild mit einem viel grösseren Interesse betrachtete als die Meisterwerke der Reynolds und Gainsborough, die in anderen Sälen dieses Museums hingen und die Persönlichkeiten darstellten, welche Shakespeare gegenüber nichtig waren. Es war ein Eindruck in der Art von jenen, die durch den Anblick des Tintenfasses eines grossen Mannes oder von Goethes Lehnstuhl erzeugt werden. Kunst trug zu diesem Eindruck nicht bei und dieses Reliquienhafte lässt sich nicht übertragen.

Da nun bei dem Standbild der Shakespeare-Gesellschaft mit dem Mittelgute der Künstler zu rechnen war, so hätte sich möglicherweise eine Lösung empfohlen wie sie gegenwärtig bei dem Mozart-Denkmal in Dresden versucht worden ist: von allem Porträthaften hatte man bei dem Mozart abgesehen und nur einigen sich im Tanzschritt bewegenden Frauengestalten war die Aufgabe zugewiesen, unsere Vorstellung von Mozart anmutig einzuhegen. Mehr kann vielleicht nicht geschehen. Eine Gedenktafel ist vielleicht ebenso nützlich und würdiger. Was mich betrifft, so werde ich durch die Lektüre einer Seite Shakespeare mehr in Stimmung versetzt als durch den Anblick des Shakespeares von Otto Lessing, der so gequält wie ein ungewandter Schauspieler auf einem Steine sitzt und eine Rose betrachtet hat. Mir scheint, es ist eine Spielerei gewesen, eine solche Produktion eines mittelmässigen Künstlers ins Leben zu rufen, es war eine Art Puppenausstaffierungsunternehmen. Ein solcher Shakespeare scheint mir tiefstehend wie Panorama- und Panoptikum-Angelegenheiten. Es thut mir weh, dass ich eine ernsthafte Gesellschaft von Gelehrten und feinen Geistern vor einem solchen Denkmal sich versammeln sehe...

A: Sie werden aber doch nicht viele Menschen, die Ihnen beistimmen, finden. H.



A. E. JOHN, MÄDCHENSTUDIE

EIN NEUER ENGLISCHER KÜNSTLER: A. E. JOHN

VON

HARRY GRAF KESSLER

DIE englischen Maler, die uns die Ausstellungen bescheren, sind immer mittelmässig oder bloss geschmackvoll und geschickt. Man hat sich daran gewöhnt, und hält die englische Malerei für tot. In Wirklichkeit aber besitzt England, von deutschen Glaspalästen unbemerkt, zwei der eigenartigsten lebenden Maler, den alten Brabazon, Turners Erben, und den urenglisch harten und mächtigen Impressionisten Steer. Zu diesen scheint sich als Urheber ursprünglischer und lebendiger Werke ein ganz junger Künstler gesellen zu wollen: A. E. John, der gegenwärtig in New English Art Club in London und im Museum am Karlsplatz in Weimar Arbeiten, hauptsächlich Zeichnungen ausstellt.

John hat wie alle bedeutenden englischen Künstler als Eklektiker angefangen; ich sage, wie alle bedeutenden englischen Künstler vielleicht mit Ausnahme von Constable: wie Reynolds, Wilson, Gainsborough, Turner und Stevens. In John sind Ingres, Rembrandt, Watteau, Millet wiederzuerkennen. Legros und in gewissen Beziehungen Rothenstein haben ihm Winke gegeben. Aber sein Temperament, eine ungewöhnliche Leidenschaft, aus der Natur Form und Linie herauszusehen, hat die Manier jedesmal fortgeschliffen und das Fremde mit dem eigenen Talent legiert. Jetzt zeigt sich eine Persönlichkeit.

Die Eigenschaften, die sie auszeichnen, die Johns Werke immer aus ihrer Nachbarschaft herausheben, sind die Kraft und die Feinheit der plastischen Form, der Rhythmus der Komposition und Silhouette und das starke, kühne Leben des Kohlenstrichs: eine breite, eigenwillige Handschrift, die immer etwas bedeutet und von Wirklichkeit voll ist. Er weiss den Träger der Form, das Material, leicht und reizvoll in Schwarzweiss zu übersetzen; namentlich Haar in der Mannigfaltigkeit seiner Erscheinung, von der reichen, lichterfüllten Pracht des Frauenhaares bis zum ersten leichten Schatten auf der Lippe junger Männer. Eine intuitiv psychologische Auswahl unter den Formen und diese feine und sichere Wiedergabe der ausgewählten schenken Johns Porträts zu der zeichnerischen Schönheit noch grosse seelische Intimität. Dieselben Mittel bewirken ja auch die packende Wahrheit von Ingres und Holbein. John dringt durch sie manchmal in dieselben seelischen Regionen wie auf anderen Wegen Edvard Munch. Die Kraft der Silhouetten aber erinnert an Liebermann.

Es bleibt abzuwarten, wie diese Begabung sich entwickeln wird. Millais ist nach ähnlich glänzenden Anfängen in den sicheren Hafen der flachen Mittelmässigkeit eingelaufen. Dafür giebt es andrerseits unter den englischen Zeichnern die lange Reihe bedeutender und echter Künstler von Blake und Rowlandson bis Stevens und Keene. John zeigt in



A. E. JOHN, STUDIE



A. E. JOHN, ENTWURF



A. E. JOHN, PORTRÄT

einer Anzahl rascher Federskizzen einen starken Hang zu scharf beobachteten aber monumentalen Gruppen und Menschenmengen. Er malt und radiert. Vielleicht auch wird ihn sein Formendurst wie Stevens und Stauffer zur Plastik führen. Auf jeden Fall ist die Stärke seiner Begabung schon heute nicht zweifelhaft. Ich möchte nicht das Wort Genie gebrauchen: der Unterschied zwischen Talent und Genie gleicht der Geisterbrücke in Tausend und einer Nacht, die so schmal und winzig ist, dass der tausendste Teil eines Haares sie verdeckt, und so unermesslich weit und breit, dass am jüngsten Tage Mohammed mit allen seinen Heerscharen über sie in die Unsterblichkeit einzieht; aber ich glaube, dass John zu den wenigen lebenden englischen Künstlern gehört, deren Begabung über die unpersönliche Tüchtigkeit, die man Talent nennt, hinausgeht.



AUS DER CORRESPONDENZ VINCENT VAN GOGHS

Wir gedenken in zwangloser Folge eine Anzahl von Briefen van Goghs zu veröffentlichen, weil van Goghs briefliche Auslassungen an vielen Stellen besonders für Maler interessante Betrachtungen enthalten.

Vincent van Gogh wurde 1853 zu Groot-Zundert, einem Dorf in der niederländischen Provinz Nord-Brabant, als Sohn eines Pfarrers geboren. Er sollte, wie zwei seiner Onkel, Kunsthändler werden und war bis zu seinem 23. Jahre in Haag, im London und Paris, im Geschäft von Goupil thätig. Von Paris ging er wieder nach England und war dort kurze Zeit Schullehrer auf dem Lande. Aber auch das befriedigte ihn nicht; er wollte nun in Amsterdam Theologie studieren. Als auch dieses Studium ihm nicht bot was er suchte, zog er nach Belgien, wo er als Evangelist bei den Minenarbeitern auftrat.

Dort in der Borinage fing er an zu zeichnen. Er geht nach Brüssel und kommt 1881 in das Elternhaus zurück, wo er auf eigene Hand studiert, bis er nach dem Haag zieht und hier zuerst zu Malern in Beziehung

tritt. 1883 zieht er in die Provinz Drenthe und bald darauf wieder nach Brabant, wo er bis 1885 energisch arbeitet. Die Sachen, die er da in Zundert zeichnete und malte, haben schon einen stark ausgeprägten persönlichen Charakter, sind aber noch ganz anders als die Bilder aus seiner späteren französischen Periode.

1885 besucht er einige Monate die Akademie in Antwerpen und ist im Frühjahr 1886 in Paris, wo er durch seinen Bruder, den feinsinnigen Kunsthändler Theodoor van Gogh, die Kunst der Impressionisten kennen lernt und mit einigen derselben in persönliche Berührung kommt.

Kurz darauf siedelt er nach dem Süden über und arbeitet in Arles und später in San Remy. In seinen Leistungen aus dieser Periode schliesst er sich viel mehr der modernen französischen als der Kunst seines Vaterlandes an.

Den Abschluss seines Lebens bildet dann der Aufenthalt in einer Nerven-Anstalt in Auvers-sur-Oise, wo er 1890 stirbt.

Seine Kunst wurde während seines Lebens nur von ganz Wenigen geschätzt. Erst seit einigen Jahren hat sie und zwar manchmal begeisterte Anhänger gefunden.

Die Briefe hier sind an seinen Bruder gerichtet.

I.

Haag, 15. August 82.

Du musst es mir nicht übel nehmen, lieber Bruder, dass ich Dir schon wieder schreibe, — es geschieht nur um Dir zu sagen, dass das Malen mir ein so ganz besonderes Vergnügen macht.

Vergangenen Sonntag habe ich etwas angefangen, was mir schon immer vorgeschwebt hat:

Es ist ein Blick auf eine flache grüne Wiese, auf der Heuhaufen stehen. Ein Kohlenweg neben einem Graben läuft quer darüber hin. Und am Horizont, mitten im Bilde die Sonne. Das Ganze ein Gemisch von Farben und Tönen — ein Vibrieren der ganzen Farbenskala in der Luft. Zuerst ein lilafarbener Nebel, in dem die rote Sonne halbverdeckt von einer, mit glänzendem Rot fein umrandeten dunkelvioletten Wolkenschicht steht; in der Sonne Spiegelungen von Zinnober, oben darüber ein Streifen Gelb, der grün und weiter oben bläulich abtönt, (das sogenannte cerulean blue) und dann hier und da lila und graue Wolken, die die Reflexe der Sonne tragen.

Der Boden ein kräftiges Teppichgewirk von Grün, Grau und Braun, voller Schattierungen und Leben. Das Wasser des Grabens glänzt auf dem lehmigen Grund. Es ist so wie z. B. Emile Breton es malen würde.



VINCENT VAN GOGH, SELBSTPORTRÄT

Dann habe ich ein grosses Stück Düne dick in Farbe aufgetragen und breit gemalt.

Von diesen beiden Sachen, weiss ich bestimmt,

wird man nicht glauben, dass es meine ersten gemalten Studien sind.

Offen gestanden verwundert es mich: ich hatte gedacht, die ersten Sachen würden nichts wert sein, und wenn ich es auch selbst zugestehen muss, sie sehen wirklich nach etwas aus, und das ist mir immerhin überraschend.

Ich glaube es liegt daran, dass ich zuerst, bevor ich zu malen anfing, so lange gezeichnet und Perspektive studiert habe, und ein Ding nun so aufsetzen kann, wie ich es vor Augen habe.

Jetzt, seitdem ich mir Pinsel und Malgerät gekauft habe, habe ich dann auch gearbeitet und geschuftet, dass ich totmüde davon bin, sowie augenblicklich von sieben gemalten Studien . . . . . ich kann mich buchstäblich nicht auf den Beinen halten, und mag die Arbeit doch weder im Stich lassen noch mich davon ausruhen.

*

Aber das wollte ich Dir noch sagen: ich fühle, dass mir beim Malen die Dinge in Farbe vor Augen treten, die ich früher nicht sah. Dinge voller Breite und Kraft.

Das sieht so aus, als ob ich mit meinen eigenen Werken schon zufrieden wäre: aber, ganz im Gegenteil. Eines habe ich aber doch dabei schon erreicht, wenn mir etwas in der Natur auffällt, so stehen mir jetzt mehr Mittel zur Verfügung, um es mit mehr Kraft zum Ausdruck zu bringen als früher.

Ich glaube auch nicht, dass es mir etwas ausmachen würde, wenn meine Gesundheit mir mal einen Streich spielte. Soweit ich das beurteilen kann, sind das nicht die schlechtesten Maler, die dann und wann eine Woche oder vierzehn Tage haben, an denen sie nicht arbeiten können. Das liegt wohl in erster Reihe darin, dass gerade sie diejenigen sind „qui y mettent leur peau," wie Millet sagt. Das stört nicht, und man muss im gegebenen Fall keine Rücksicht nehmen; dann hat man sich wohl für eine Zeit ganz ausgegeben, aber das kommt wieder in Ordnung und man hat wenigstens das dabei gewonnen, dass man Studien eingeheimst hat wie der Bauer seine Fuhre Heu. Nur denke ich für mich vorläufig noch nicht an's Ausruhen.

II.

Haag 82.

Es ist zwar schon spät, aber ich muss Dir doch noch ein paar Zeilen schreiben. Du bist nicht hier und doch fehlst Du mir, aber es ist mir als wären wir trotzdem nicht weit von einander.

Ich bin neulich mit mir selbst übereingekommen: mein Unwohlsein oder besser gesagt, das was mir davon übrig geblieben ist, nicht zu beachten. Es ist genug Zeit verloren, die Arbeit darf nicht hintenangesetzt werden. Also, ob gesund oder nicht, jedenfalls werde ich wieder regelmässig von Morgens bis Abends zeichnen. Ich will nicht, dass jemand wieder von mir sagen kann: „Ach, das sind alles alte Zeichnungen."

. . . . . Meine Hände sind meiner Ansicht nach zu zart geworden, aber was kann ich dazu thun? Ich werde wieder ausgehen; es liegt mir weniger daran, dass mich das womöglich wieder teuer zu stehen kommt, als dass ich meine Arbeit nicht länger im Stich lasse. Die Kunst ist eifersüchtig, sie will nicht, dass man die Krankheiten über sie stellt. Und ich gebe ihr nach.

. . . . . Menschen wie ich dürfen eigentlich nicht krank sein. Du musst nur begreifen, wie ich zur Kunst stehe. Um zur wahren Kunst zu gelangen, muss man lange und viel arbeiten. — Was ich will und mir als Ziel stecke, ist verteufelt schwierig und doch glaube ich nicht, dass ich zu hoch hinaus will. Ich will Zeichnungen machen, die einige Menschen in Erstaunen setzen.

Kurz, ich will es so weit bringen, dass man von meiner Arbeit sagt: Der Mann empfindet tief und der Mann empfindet fein; trotz meiner sogenannten Grobheit — verstehst Du — vielleicht gerade deshalb. Jetzt klingt das noch anspruchsvoll, so zu sprechen, aber das ist dann auch der Grund, warum ich Kraft da hinein bringen will.

Was bin ich denn in den Augen der meisten? Eine Null, oder ein Sonderling, oder ein unangenehmer Mensch, jemand, der in der Gesellschaft keine Position hat oder haben wird, kurz weniger noch als der Geringste.

Gut: angenommen das verhielte sich alles so, dann würde ich durch meine Arbeit mal zeigen wollen, was das Herz einer solchen Null, eines so unbedeutenden Mannes birgt.

Das ist mein Ehrgeiz, der trotz alledem weniger auf Groll beruht, als auf Liebe, mehr auf einem Gefühl ruhiger Heiterkeit, als auf Leidenschaft. Und wenn ich oft genug mit Widerwärtigkeiten zu kämpfen habe, so ist doch in mir eine ruhige reine Harmonie und Musik.

Die Kunst erfordert eine hartnäckige Arbeit, eine unausgesetzte Arbeit und unaufhörliche Beobachtung. Unter hartnäckiger Arbeit verstehe ich in erster Reihe eine anhaltende Arbeit, aber auch

das Aufrechterhalten seiner Auffassung den Behauptungen dieses oder jenes gegenüber.

Ich habe mich in der letzten Zeit besonders wenig mit Malern unterhalten und habe mich dabei nicht schlecht befunden. Man muss nicht so sehr auf die Sprache der Maler, wie auf die Sprache der Natur horchen. Ich kann jetzt besser begreifen, als vor einem halben Jahr, dass Mauve sagen konnte: „Sprich mir doch nicht über Dupré, sprich mir lieber vom Rand deines Grabens, oder von dergleichen.“ Das klingt wohl seltsam, ist aber vollkommen richtig. Das Empfinden für die Dinge an sich, für die Wirklichkeit ist von grösserer Wichtigkeit als das Empfinden der Malerei; es ist fruchtbarer und belebender.

Was ich noch in Bezug auf den Unterschied zwischen der alten und der modernen Kunst sagen wollte: Die neuen Künstler sind vielleicht grössere Denker.

Rembrandt und Ruysdael sind gross und erhaben, und für uns genau in derselben Weise wie für ihre Zeitgenossen, aber in dem Modernen liegt etwas Persönlicheres, Intimeres, das mehr zu uns spricht.

Ich habe heute wieder eine Studie von der kleinen Kinderwiege gezeichnet und farbige Striche hineingesetzt. Ich werde die kleine Wiege, hoffe ich, ausser heute wohl noch hundert mal zeichnen — mit Hartnäckigkeit.

III.

Haag 82.

Um Studien draussen aufzunehmen, und um eine kleine Skizze zu machen, ist ein stark entwickeltes Gefühl für den Contour durchaus erforderlich, ebenso wie für die spätere weitere Ausführung.

Das bekommt man nun, glaube ich, nicht von selbst, sondern in erster Reihe durch Beobachtung, ferner besonders durch hartnäckiges Arbeiten und Suchen: ausserdem muss aber ohne Zweifel ein Studium der Anatomie und Perspektive dazu kommen.

Neben mir hängt eine Landschaftsstudie von Roeloffs (eine Federzeichnung), aber ich kann Dir gar nicht sagen, wie ausdrucksvoll der einfache Contour darin ist. Es liegt eben Alles darin.

Ein anderes noch treffenderes Beispiel ist der grosse Holzschnitt „Bergère“ von Millet, den ich im vorigen Jahr bei Dir sah, und der mir seitdem lebhaft in der Erinnerung geblieben ist. Ausserdem z. B. die kleinen Federzeichnungen von Ostade und dem Bauern-Breughel.

Ich habe die alte Kappweide noch in Angriff genommen und ich glaube, dass dies das beste meiner Aquarelle geworden ist. Eine düstere Landschaft. Ich habe sie so machen wollen, dass man dem Bahnwärter mit seinem Kiel und der roten Flagge seine Gedanken: „Ach, wie trübe ist es doch heute!“ ansehen und nachfühlen muss.

Ich arbeite in diesen Tagen mit vielem Vergnügen, obgleich ich hin und wieder die Nachwehen meiner Krankheit noch gründlich fühle. Was nun die Kaufwerte meiner Arbeiten anbetrifft, so sollte es mich sehr wundern, wenn mit der Zeit meine Arbeiten nicht ebenso gut gekauft werden sollten, wie die der Andern. Ob das *jetzt* geschieht oder *später* ist mir ganz gleichgültig. Aber getreu und eifrig nach der Natur zu arbeiten, ist, wie mir scheint, ein sicherer Weg, der zum Ziele führen *muss*.

Das Gefühl und die Liebe zur Natur findet früher oder später bei Menschen, die sich für die Kunst interessieren, immer einen Widerhall. Es ist also Pflicht des Malers, sich ganz in die Natur zu vertiefen, seine ganze Intelligenz anzuwenden und sein Empfinden in sein Werk zu legen, sodass es auch Anderen verständlich wird. Aber auf den Verkauf hin zu arbeiten, ist meiner Ansicht nach nicht der richtige Weg, man soll ebenfalls nicht den Geschmack der Liebhaber berücksichtigen, — das haben die Grossen nicht gethan. Die Sympathie, die sie sich früher oder später erwarben, hatten sie nur ihrer Aufrichtigkeit zuzuschreiben. Mehr weiss ich darüber nicht, glaube auch nicht, dass ich mehr darüber zu wissen brauche. Dass man arbeitet, um Liebhaber zu finden und Liebe bei ihnen zu erwecken, das ist etwas anderes und natürlich etwas Erlaubtes. Aber es soll nicht zur Spekulation werden, die vielleicht verkehrt auslaufen könnte, um derentwillen sicherlich Zeit nutzlos vergeudet würde.

Du wirst in meinen jetzigen Aquarellen noch Sachen finden, die heraus müssten — aber das muss die Zeit bringen. Versteh mich nur recht: ich bin sehr weit davon entfernt, mich an ein System oder etwas ähnliches zu halten.

Nun lebe wohl — und glaube, dass ich manchmal herzlich darüber lachen muss, dass die Leute mir (der ich eigentlich nichts anderes bin als ein Freund der Natur, des Studiums, der Arbeit, in erster Reihe aber auch der Menschen) gewisse Absurditäten und Bosheiten, an die nicht ein Haar auf meinem Kopf denkt, zum Vorwurf machen.

IV.

Haag 83.

Ich war in diesen Tagen noch einmal in Scheveningen, lieber Theo, und hatte an einem Abend das Vergnügen, das Einlaufen eines Fischerbootes zu beobachten. Neben dem Denkmal liegt ein Bretterhäuschen, auf dem ein Mann auf der Warte steht. Sobald das Schiff deutlich sichtbar wird, kommt er mit einer grossen blauen Fahne zum Vorschein, hinter ihm eine Schar kleiner Kinder, die ihm nicht einmal bis zu den Knieen reichen. Anscheinend ist es für sie ein grosses Vergnügen neben dem Manne mit der Fahne zu stehen. Ihrer Ansicht nach tragen sie sehr viel dazu bei, dass das Fischerboot gut einläuft. Ein paar Minuten, nachdem der Mann mit seiner Flagge geweht hat, kommt ein Mann auf einem alten Pferd daher, der den Anker einholen soll. Männer und Frauen, auch Mütter mit Kindern treten jetzt dazu, um das Fahrzeug zu empfangen.

Sobald das Schiff dicht genug heran ist, geht der Mann zu Pferde in See, und kommt bald darauf mit dem Anker wieder zurück.

Danach werden die Schiffer auf dem Rücken der Männer mit hohen Wasserstiefeln ans Land gebracht, und frohe Willkommensrufe begrüssen jeden neuen Ankömmling.

Nachdem alle versammelt sind, marschiert der Trupp nach Hause wie eine Herde Schafe oder eine Karawane, voran der Mann auf dem Kameel, — ich meine auf dem Pferd — der sie wie ein grosser Schatten überragt.

Natürlich habe ich mit angestrengter Aufmerksamkeit die verschiedenen Vorfälle zu skizzieren versucht. Habe auch etwas davon gemalt, besonders die kleine Gruppe, die ich hier hin kritzele. . . . Du siehst an der beigefügten Kritzelei, auf was mein Suchen gerichtet ist: auf die Volksgruppen, die dieser oder jener Beschäftigung nachgehen. Aber wie schwer ist es, da Leben und Bewegung hineinzubringen, und die Figuren an ihre Stelle und von einander fort zu bekommen! Das ist eine sehr schwierige Aufgabe: das Wogen der Menge, die Gruppe von Figuren, die, obschon sie von oben gesehen ein Ganzes bilden, mit dem Kopf oder den Schultern über die andern hinausragen. Während im Vordergrund die Beine der ersten Gestalten sich kräftig abheben, bilden weiter oben die Röcke und Hosen ein starkes Durcheinander, in dem aber doch viel Zeichnung steckt. Und dann rechts und links, je nach dem Augenpunkt, die weitere Ausdehnung oder Verkürzung der Seiten. Zur Composition gestalten sich mir alle möglichen Scenen und Figuren — ein Markt, das Ankommen eines Schiffes, ein Trupp Menschen vor einer Volksküche, die auf der Strasse wallende und schwatzende Menge — nach derselben Grundregel von der Herde Schafe — und es kommt alles auf Licht und Schatten und Perspective an.



VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT MIT AECKERN

DIE WESTMINSTER-KATHEDRALE IN LONDON

VON

OSWALD SICKERT



DER aufmerksame Beobachter des londoner Strassenbildes ist wohl zu der Annahme berechtigt, dass die zeitgenössische englische Baukunst eine gefährliche Klippe umschifft hat und in gutem Fahrwasser ist, indem die neue Kunstrichtung durch den roten Ziegelbau energisch dem Stuck, den Säulen und dem Portal bei den Bauen von Privathäusern und der Gotik bei öffentlichen Gebäuden den Krieg erklärt hat. Es gab eine Zeit, in welcher Konzessionen, die Sucht nach Originalität, der Abscheu vor Allem, was elegant, fein und symetrisch ist, die Vorliebe für alles Rauhe und Schwere, das Schlimmste befürchten liessen; aber klare Vernunft und guter Geschmack haben den Sieg errungen.

Der Artikel über Architektur in dem ersten Supplement-Band der „Encyclopaedia Britannica", der die letzte massgebende Darstellung der Geschichte zeitgenössischer Baukunst in England ist, datiert den Beginn der neuen Bewegung von dem Tode der gotischen Renaissance, welche ein ihrer würdiges Grab in den New Law Courts fand, nachdem sie ein halbes Jahrhundert geblüht hatte. Das hätte wahrlich eine kraftvolle Mode sein müssen, die diese unglückselige Gebäudemasse überlebt hätte. Das Ende der gotischen Wiedergeburt ist ein zweifelloser Gewinn, denn unter ihrer Herrschaft wurde das Land mit Gotteshäusern von höchst ungotischer Geschmacklosigkeit und Kälte überschwemmt, und ihre einzige Wirkung bestand darin, zu zeigen, dass die Gotik nicht nachempfunden, ja nicht einmal nachgeahmt werden kann. Das echt gotische Bauwerk ist in höchstem Maasse die Arbeit vieler Geister, vieler geschickter Hände, vieler Künstler, die wohl von verschiedener Wichtigkeit sein konnten, aber Alle mit einem gewissen Mass von schöpferischer Unabhängigkeit begabt waren. In der Natur der Sache liegt es, dass der moderne Architekt allein und einsam schafft. Die Unternehmer und Arbeiter sind seine Maschinen, deren Unterstützung sich nur nach dem Grad von verständnisvollem Gehorsam richtet, mit dem sie seine Befehle ausführen. Das einfache Innere der neuen Kathedrale* ist der glückliche Wurf eines Geistes. Das schwierige Geschäft der Ausschmückung wird früh genug die Schwachheit der jetzigen künstlerischen Verhältnisse zeigen, aber vorläufig will es scheinen, als ob der Baumeister das Richtige erwählt

* Die man nicht mit der Westminster-*Abtei* verwechseln darf!



INNERES DER WESTMINSTER-KATHEDRALE

hat, indem er zum byzantinischen Stil statt zur Gotik zurückgriff, um ein grosses Bauwerk den heutigen Bedingungen anzupassen.

Somit ist denn die Westminster-Kathedrale dadurch ein Symptom des Zeitgeschmacks, dass sie nicht gotisch ist. Wäre die Arbeit dreissig Jahre früher begonnen worden, hätte man uns unbedingt ein gotisches Bauwerk beschieden, und wirklich glichen die Zeichnungen, die in den siebziger Jahren dem verstorbenen Kardinal Manning für den Bau unterbreitet wurden, dem kölner Dom. Abgesehen von dem Wechsel der Mode können noch andere Gründe für die Verwerfung der Gotik angeführt werden. Erstens kamen die Kosten in Frage und zweitens der Widerwille, auch nur die leiseste Rivalität mit der Westminster-Abtei zu versuchen. Ausschlaggebender aber als die erwähnten Gründe war der mächtige politische Wunsch des Kardinals Vaughan, die erste römisch-katholische Kirche in England im tadellos ursprünglichen christlichen Stil zu erbauen. Vor dreissig, zwanzig, ja selbst noch vor fünfzehn Jahren ging die Opposition gegen den Katholizismus sowohl von den Nichtkonformisten wie von den Anglikanern aus, da beide Sekten ihre Geschichte von der Reformation an datierten. Heutzutage ist das Nichtkonformistsein ziemlich unhaltbar und die englische Kirche ist nicht mehr protestantisch. Der typische Anglikaner von heute fühlt sich als Katholik und stösst sich nicht an der katholischen Begeisterung für die Kirche, das Rituell, den Weihrauch, die Beichte oder den Prunk der Priestergewänder. Ausser der Thatsache, dass er die

Reformation als den Ausgangspunkt seiner Religion ansieht, empfindet der Anglikaner darin keinen Bruch mit der Ueberlieferung, sondern einfach ein Abstossen gewisser unkatholischer Auswüchse. Er ist ebenso traditionslüstern wie der römische Katholik und giebt nicht zu, dass in seinem Zeremoniell oder in der Reihe seiner Bischöfe je eine Unterbrechung stattgefunden habe; seiner Ueberzeugung nach repräsentiert er die wahre, bleibende, primitive katholische Kirche. Ihm stellt der Katholik nun ein Gebäude gegenüber, dessen Stil viel weiter zurückgreift als irgend ein religiöses Bauwerk in England. Der Anglikaner mag ruhig in der Westminster-Abtei beten in dem wohltuenden Gefühl, dass ein Gottesdienst von den gotischen Gewölben widerhallt, der keine Unterbrechung erfahren hat seit ihrem Bestehen. Eine knappe Meile weiter westlich aber ist ein Gebäude aus dem Erdboden gewachsen in einem Stil, der schon längst im Dienste der Kirche gebräuchlich war, ehe man überhaupt an Gotik dachte. Und dieser Stil „war nicht auf Italien, England oder eine andere Nation beschränkt, sondern war, bis zum neunten Jahrhundert, über viele Länder verbreitet." Die schmucklosen Mauerflächen, die starken Pfeiler, die mächtigen, einfachen Wölbungen, die überwältigende Symphonie von zehn Millionen Ziegeln erzwingen das Gefühl für die Bedeutung des ursprünglichen Katholizismus.

Die Westminster-Kathedrale ist die grösste Kirche Londons nach St. Paul's und der Westminster-Abtei. Der ganze Komplex bedeckt 54000 Quadratfuss, die innere Länge beträgt 342 Fuss, die Breite des Mittelschiffs 60 Fuss, durch die Flügel und Seitenkapellen kommen noch 44 Fuss an jeder Seite hinzu, die Höhe der Hauptbogen des Mittelschiffes ist 90 Fuss. Der Eindruck der riesigen inneren Dimensionen wird dadurch erhöht, dass der Blick vom einen Ende der 342 Fuss bis zum anderen durch nichts unterbrochen wird, dass das Hauptschiff, der offene Mittelraum, eine ungeheure Breite hat, und dass die volle Höhe sich dem Blicke ohne Hindernis bietet.

Dieser kolossale Innenraum, die unermessliche Leere der endlosen Ziegel-Gewölbe rufen einen spontan ergreifenden Eindruck hervor und überwältigen und rühren zugleich durch ihre Einfachheit. Kein Besucher dürfte diesem Zauber widerstehen, und die Freude, sich diesem Genusse hinzugeben, ist kaum zu überschätzen. Vielleicht ruft das Wort „Ziegel" den Begriff von Langweile, von einer prosaischen Nüchternheit hervor, die nicht mit geistlicher Würde im Einklang steht. In diesem Kirchenraum herrscht weder Prosa noch Eintönigkeit, er ist von einer ergreifenden Schlichtheit durchweht; wäre er nur ein Viertel so gross, so könnte das Ziegelwerk wohl langweilig wirken, aber bei solch riesenhaften Dimensionen der Mauern verschwindet jede Einförmigkeit, und wir empfinden voll ihre Majestät.

Die absolute Gleichmässigkeit der Farbe in diesem ungeheuren Raum, — ein sanftes Braun — wirkt wohlthuend apart und harmonisch. Gewiss bleibt es die denkbarst einfache Art und Weise, einen mächtigen Raum durch Ziegelwerk zu umschliessen, dabei giebt es natürlich keine interessanten Ueberraschungen im Bauwerk, keine hinreissenden Einfälle, denn Ziegel auf Ziegel, Reihe auf Reihe erfüllen geduldig ihre Aufgabe, indem sich Tausende, nein Millionen auf Millionen häufen, und darin, glaube ich, liegt das Pathos und die Grösse. Ausserdem sind Ziegel ein dankbares Material, denn ihre Oberfläche ist, wenn auch regelmässig, doch durch kleine Verschiedenheiten angenehm unterbrochen. Und da sie bis jetzt noch nicht mit Mörtel ausgestrichen sind, bleibt ein fingerbreiter Raum zwischen ihnen, sodass jedes Glied dieser ungeheuren Masse eine gewisse Individualität behält; jeder Ziegel am Scheitel der Kurve oben am Bogen kann einzeln unterschieden werden. Schon aus der Nähe betrachtet, gewährt das Ziegelwerk einen hübschen Anblick; von weitem erscheint es sogar wie ein zartes, einfaches Mosaik. —

Der Stil und das Material dieses grossen Kirchen-Innern sind uns neu und ungewohnt, aber weit davon entfernt, sonderbar zu erscheinen. Man muss sofort ihre Berechtigung anerkennen und hat sogar das Gefühl, als ob sie uns eine inzwischen vergessene Wahrheit wieder enthüllen. Da die Massen ungeheuer gross sind, würden sie in Stein unerträglich schwer wirken, aber ihre Ausführung in Ziegel nimmt ihnen alle Kompaktheit.

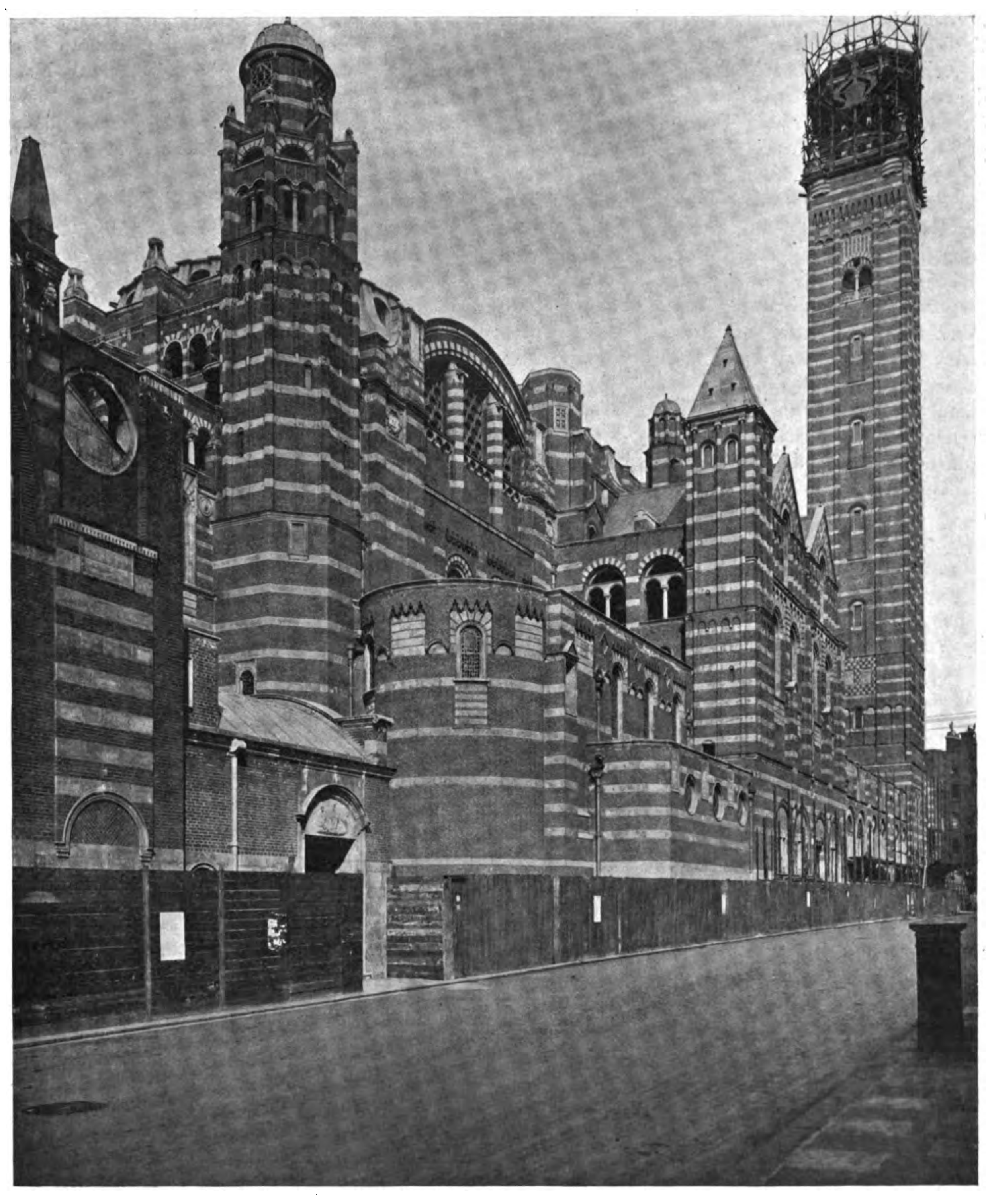
Ein Hauptteil des Innern lässt sich nicht rechtfertigen, nämlich die drei flachen Kuppeln im Dach des Mittel-Schiffes. Auf den ersten Blick hat man ein unbehagliches Gefühl und fragt sich, aus welchem Material sie gemacht sein können und wie es möglich ist, dass diese umgekehrten Näpfchen, die keine Spur von Rippen, Wölbung oder Bogen zeigen, Halt haben können. Die ungelöste Frage wirkt so peinlich, dass der Beschauer weiter forscht, um die Lösung dieses quälenden Rätsels zu erfahren,

und da merkt er, dass die Unruhe und das Aergernis nur zu begründet sind und im Auge aber mehr noch in jenem instinktiven Gefühl für die Schwerkraft liegen, in dessen Befriedigung das Bauhandwerk erst zur Kunst geadelt wird. Die Kuppeln sind nicht gestützt, sie haben nicht durch irgend eine besondere Struktur Halt, sondern nur durch die verborgenen, uninteressanten und bedeutungslosen bindenden Eigenschaften des Zements. Die Art und Weise, eine Kuppel so zu bauen oder eigentlich zusammenzukleben, übertrifft nur um wenig die Kunstfertigkeit des Kindes, welches am Meeresstrande seine Formen aus einem mit nassen Sande vollgestopften Eimer stülpt. Ein gewölbtes Gerippe in der notwendigen Form und Grösse wurde aus Brettern angefertigt und in die richtige Lage oberhalb des Mittelschiffes gebracht. Darauf kam eine Lage Zement, und als sie trocken war, eine zweite, und sofort, bis einige hundert Tonnen Zement fest waren; darauf wurde die Holzform, die an der Oberfläche mit Sand bedeckt war, um das Kleben zu vermeiden, herausgenommen. Die Spuren der geschickt an einander gereihten Bretter sind noch sichtbar an der Innenfläche und sind das einzige Charakteristische an den Kuppeln. Das kann man kaum Bauen nennen, das heisst einfach Formen aus Lehm in erstaunlich grossem Massstabe ausführen.

Ich verstehe auch nicht, warum man über den Umstand so frohlocken soll, der bei Gelegenheit dieser Kuppeln mit Stolz ausposaunt wurde, dass kein Eisen bei der Konstruktion benutzt wurde. Der Einwand, den man gegen Stahl als Stütze bei Bauwerken macht, gründet sich auf die Thatsache, dass seine Wirksamkeit nicht auf den ersten Blick verständlich ist. Stein und Ziegel als Bestandteile von Bogen oder Wölbung sind beredt und sprechen eine deutliche Sprache von Gewicht und ihrer Auflage; dass ein solches stolzes Bauwerk aufrecht steht und nicht zu Boden fällt, ist ein beredtes Zeugnis für entfaltete, nicht für herausgeforderte Kräfte. Aber man kann der ernstesten Forschung Trotz bieten, und all unserm angezogenen Wissen von der Architektur ins Gesicht schlagen, sowie man das fabelhafte Produkt der Schmiede mit seiner unerhörten Widerstandskraft anwenden will. Man kann mit Hülfe von Stahlträgern Wunder an Höhe und Ausdehnung schaffen, die von Nutzen sein können; sie werfen zwar all unser Wissen um, aber auch das Erstarren von getrocknetem Zement sagt uns nicht viel, und Lehmkuppeln geben auch kein künstlerisches Zeugnis vom Gleichgewicht der Kräfte. Wenn also der Architekt nur eine Wölbung im Dach bezweckte, welche keinen Anspruch auf architektonische Wichtigkeit macht, sondern ausschliesslich zur Anbringung von Mosaiken dienen soll, so scheint mir das Verwerfen des Stahls als Hülfsmaterial ein finsterer Aberglauben zu sein.

Und doch würde ich tausendmal lieber die Kuppeln in ihrem jetzigen unfertigen Stadium hinnehmen als Schlacken in einem herrlichen Bauwerk, anstatt die Aussicht auf Anbringung von Mosaiken zu haben. Und das nicht einmal so sehr, weil ich wenig Zutrauen habe, dass annehmbare Mosaiken in den Kuppeln entstehen, als weil die hier in Aussicht genommenen Mosaiken nur ein Teil der geplanten Innen-Ausschmückung sind. Diese wird nach und nach das ernst reizvolle Ziegelwerk, in seinem harmonisch gedämpften, bescheidenen Gelbbraun, durch eine Verkleidung von schwarzem und grünem Marmor und bunten Glasstückchen, welche die Kirchengeschichte erzählen, verdecken. Die römischen Katholiken haben den Triumph, im Lauf von zehn Jahren ein Bauwerk errichtet zu haben, welches ein Jahr nach seiner Vollendung älter und ehrwürdiger als irgend eine Kirche des Landes aussieht. Und das ist mit Vornehmheit, ohne kleinliche Kunststücke, erreicht worden. Und nun soll diese solide, ehrliche Schönheit gegen den oberflächlichen Glanz des bunten Marmors vertauscht werden! Bis zur Höhe von vierzig Fuss ist für die Wände eine Marmorverkleidung und darüber das Mosaik projektiert. Wenn diese Tapezier- und Maler-Arbeit gethan ist, wird niemand mehr die feine Struktur des Gebäudes durchfühlen, und das Imponierende der zehn Millionen Ziegel ist dahin!

Wenn selbst die Wirkung der fertigen Marmorverkleidung weniger unharmonisch sein wird, als zu befürchten ist, bleibt jedenfalls der architektonische Verlust höchst bedauerlich. In den Kapellen von St. Georg und St. Augustinus hat die Arbeit bereits begonnen. Zolldicke Lagen von schwarzem und grünem Marmor, welche mit einer Präzision, die unserm Zeitalter der Maschinen Ehre macht, zugeschnitten sind, liegen schon bereit. Der notwendige Raum ist an der Wandfläche mit Zement bestrichen, und das fertige Fournierholz ist aufgelegt. Die Ziegel sind unverstrichen gelassen, damit die Verkleidung besser hält. An einer anderen Stelle ist eine Art Rahmen aus weissem Marmor auf die Ziegel geklebt, in den eine Füllung von verde antico, pavonazzo oder breccia violetta ein-



DIE WESTMINSTER-KATHEDRALE IN LONDON

gelassen werden soll. Schon sieht man hier und da recht trivial aussehende Säulen, Monolithen aus buntem Marmor mit kleinlich geschnitzten, weissen Kapitälen in den Seitenflügeln zwischen den grossen, viereckigen, ersten Ziegelpfeilern. Natürlich werden die Säulen weniger trivial wirken, wenn erst das Uebrige mit Marmor bekleidet und in farbige Felder geteilt sein wird; wie die sich uns aber jetzt zeigen, bleibt kein Zweifel, dass die aus einem Stück bestehende Säule ein weniger wirksamer Bestandteil der Baukunst ist als der aus vielen Stücken zusammengesetzte Pfeiler, dass die Entfaltung von Farben, die in der Natur vorkommen, ein fremdes Element bleibt inmitten einer Schönheit, die ein Werk des menschlichen Geistes ist, und dass die farbenprächtigste Materie, dem Schosse der Erde entrissen, den Gehalt des Kunstwerks nicht erhöhen kann. Es ist besonders zu bemerken, dass die Sachverständigen die Anwendung von Monolithen, buntem Marmor und Granit bei einem stolzen Bauwerk für wesentlich erachten. Es ist klar, dass verde antico, cippolin, breccia, ja selbst roter Granit, unter gewissen Bedingungen wirksam angebracht werden können, aber eigentlich sind sie ungünstige Vermittler. — Jeder wird sich unbedingt fragen, wie jemand das Herz haben kann, die Ziegel, die so eindrucksvoll wirken, unter einer Verkleidung zu verstecken. Der Beschauer wird sich verwundert fragen, ob nicht die notwendige Ausschmückung, die Errichtung der Kapellen mit eingerechnet, durch Eiche und irgend ein weisses Gestein hätte erzielt werden können. Das hätte das Architektonische verschönt ohne es zu verdunkeln.

In der Aussen-Ansicht finde ich jene Eigenschaften nicht wieder, welche die ernste und einfache Grösse des Innenraums so ergreifend gestalten. Eine Autorität im Baufach hat sich über den Aussenbau dahin geäussert, dass er eine bewunderungswürdige Entfaltung von Geschicklichkeit und ein erstaunliches Vorstudium darin finde, „dass er dabei aber jenen Zauber der Sympathie vermisse, dem man nicht widerstehen kann.“ Die Laien werden den zweiten Teil dieser Kritik leichter verstehen als den ersten. Was in dem Gebäude, von aussen gesehen, befriedigt, ist der Eindruck vollster Selbstverständlichkeit. So wie es in seiner Vollendung dasteht, muss es der Zeichner beabsichtigt haben, es zeigt keine Spuren des Kompromisses, der Schwäche oder des Schwankens. Aber der Kontrast der roten Ziegel zum weissen Gestein wirkt unruhig, und der Beschauer erhält aus den Massen kein Bild von organischer Uebereinstimmung.

Ein grosses Gebäude in einer gedrängten Stadt — und die Westminster-Kathedrale steht auf einem engen Platz — muss die Probe auf eine nahe Nachbarschaft bestehen können, wenn es eine unerschöpfliche Quelle des Genusses sein soll, und dazu gehört entweder eine so vollendete Harmonie im Bau, dass keine Nachbarschaft sie zerstören kann (wie es bei Wren's St. Paul's Kirche der Fall ist) oder eine prägnante und fesselnde Ausschmückung. Aber hier finden wir weder das eine noch das andere, der gewählte Stil schon scheint Beides auszuschliessen. Die Teile des Gebäudes, welche man aus nächster Nähe sieht, formen sich nicht zu einem Ganzen, und der Kontakt zwischen dem Beschauer und dem Kunstwerk fehlt. Von all diesen Kritiken jedoch muss der Glockenturm ausgenommen werden. Die Perspektive auf der beigedruckten Abbildung ist verunglückt, gerade was in Wirklichkeit glänzend und überzeugend ist, kommt auf ihr falsch zum Ausdruck, danach erscheint der Glockenturm von dem Riesenkörper der Kirche ganz erdrückt, doch dem ist nicht so. Herrlich in den Verhältnissen, zugleich schlank und kräftig, steigt er zu seiner imposanten Höhe (von circa 200 Fuss) in wunderbarer Linie empor, und hier endlich zeigen sich die regelmässigen Gurtsimse aus weissem Stein als eine wirksame Verschönerung.

Merkwürdig ist es nun zu hören, dass der Architekt, John Francis Bentley, ausdrücklich seine Vorliebe für die Errichtung einer gotischen Kirche betont hatte. Man sollte denken, dass ein Künstler, der sich mit solcher Entschiedenheit und in so hervorragender Weise im ursprünglich byzantinischen Stil ausspricht, diesen stets besonders wert gehalten hätte zur Verwirklichung seiner Ideen. Es ist etwas beunruhigend, zu erfahren, dass ein Künstler seine schaffende Hand so plötzlich vom einem zum andern wenden kann. Man fühlt sich versucht, an der Tiefe der schöpferischen Kraft zu zweifeln. Aber sicherlich sind grosse Teile der Westminster-Kathedrale und hauptsächlich das Innere, in seinem jetzigen Zustande, nicht blosse Wiederholungen einer alten Zeit, sondern originelle und lebensvolle Lösungen eines hohen Problems. Und dies erfüllt mich mit der freudigen Zuversicht, dass in diesem Zeitalter und diesem Lande ohne National-Stil doch noch ein kräftiger Sinn für architektonische Schöpfungen lebt.



CHRONIK.

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Der wohlbekannte, vorzugsweise politische, englische Schriftsteller Sidney Whitman wird im nächsten Hefte der Contemporary Review Erinnerungen an Franz v. Lenbach erscheinen lassen, seinen intimen Freund; sie waren durch Bismarck einander nahegekommen. Eben durch seine vom Standpunkt eines nicht der Kunst im allgemeinen nahestehenden Mannes genommene Betrachtungsweise erweckt dieser Beitrag unseren Anteil. Das Berliner Tageblatt veröffentlichte von ihm einige Abschnitte. Wir entnehmen ihnen das Folgende:

Einstmals fragte jemand Lenbach, was seine Forderung für ein Porträt sei. „Das ist ganz verschieden," sagte er. „Von 20,000 Mark, die ich fordern kann, bis hinunter zu 5000 Mark, die ich bereit bin, für das Vorrecht zu zahlen, ein ausserordentlich interessantes Gesicht malen zu dürfen." Diese Antwort giebt uns einen Schlüssel zu dem Charakter dieses Mannes. Sie zeigt seine Gleichgültigkeit gegen das Geld, da, wo sein künstlerisches Empfinden geweckt worden war.

In manchen Fällen konnte er thatsächlich fordern, was ihm beliebte. Doch ging er nie über ein gewisses Mass hinaus, das beträchtlich geringer war als die berühmten Honorare, die gewisse englische, französische und amerikanische Künstler mit ihren Werken erreicht haben. Er erzählte mir, dass er es nicht liebe, einen Preis zu erlangen, den er für einen aussergewöhnlichen halte, selbst wenn er gewiss sei, ihn zu bekommen. Er erwähnte einst den genauen Betrag, den der deutsche Kaiser für ein Bildnis gezahlt hatte. Er war nicht ausnahmsweise hoch. Aber Lenbach meinte, dass es reichlich genug sei, dass er gut bezahlt worden sei und dass er sich nicht darum bemüht haben würde, mehr zu erlangen.

Es könnte als eine Regel aufgestellt werden, dass königliche Personen seiner nicht begehrten; gleichwohl giebt's auch hier Ausnahmen. In den Königen lag wenig, was ihn anzog; und selbst vom geschäftlichen Standpunkt — es ist befremdlich, das sagen zu müssen — waren sie nicht immer gute Kunden. Sie verlangten für ihr Geld zu viel und waren schwer zufrieden zu stellen. Überdies ist die Etikette, die sie umgiebt, sehr lästig. Lenbach konnte seine Eigenart tagelang unterdrücken, wenn er grossen Geistern gegenüberstand, aber es war ihm widerlich, das in der Gegenwart königlicher Mittelmässigkeit thun zu müssen.

Sympathie und Antipathie übten auf ihn grossen Einfluss aus. Vor einigen Jahren beabsichtigten ein paar Freunde Professor Virchows, diesen mit seinem Porträt zu erfreuen, und sie fragten bei Lenbach mit der Bitte,

den Auftrag anzunehmen, an, was er verlangen würde. Lenbach erwiderte, dass er es als eine Ehre betrachte, das Bildnis des grossen Gelehrten zu malen, und nannte eine verhältnismässig kleine Summe, fügte aber hinzu, wenn Professor Virchow nicht ein so hartnäckiger Gegner des Fürsten Bismarck gewesen wäre, so würde es ihn nur zu sehr gefreut haben, das Porträt umsonst zu malen.

Obwohl Lenbach nicht ein Wort Englisch sprach, hatte er doch eine grosse Vorliebe für England. Er nannte London „schön". Wenn ein Feiertag nahte, nahm er die Gelegenheit wahr und kam stracks auf ein paar Tage nach London. Er vermied es ängstlich, jemand zu sprechen. Im Oktober 1894 kam er herüber, um die Ausstellung alter Meister in der Grafton-Gallery zu sehen. Hier blieb er eine Woche, und, abgesehen davon, dass ich ihn einmal mitnahm, meinen Freund James M. Coward die Orgel spielen zu hören, sprach er buchstäblich zu keiner lebenden Seele ausser mit meiner Familie während jener ganzen Zeit.

Er kam nach England zu den grossen Toten, um sich an den Werken zu erfreuen, die sie hinterlassen hatten. Die Nationalgallery war die „Kaaba" seines englischen Mekkas, und wenn er täglich an ihrem Altar angebetet hatte, dann kamen die Raphael-Kartons in South Kensington, die Elgin-Marmorbilder im Britischen Museum, die Wallace-Sammlung und die Westminsterabtei. Wir gingen auch um die Gemälde in Hampton Court und in Greenwich zu sehen. Er war nicht sonderlich von den Standbildern hingerissen, nach Lely oder Kneller sah er sich nicht viel um. Er war ebensowenig von der kläglichen Art befriedigt, wie die Bilder in Hampton Court erhalten waren. Bessere Eindrücke empfing er in Greenwich. Die Nationalgallery erklärte er für die in mancher Hinsicht beste öffentliche Gemäldesammlung der Welt. Ich brachte ihn dort des Morgens hin und liess ihn dort den schönsten Teil des Tages. Er pflegte sich dann fast endlos über die Vorzüge der englischen Maler des achtzehnten Jahrhunderts auszulassen. Aber seine Bewunderung war nicht auf diese Meister beschränkt. Er war meistens ebenso beredt in seiner Verehrung für Constable und Turner. Ich habe ihn sagen hören, dass das beste Werk von Constable oder Turner höheren Wert besässe als die Landschaftsmalereien einiger Länder zusammen. In der That, er war nicht der Meinung, dass die Welt je ihresgleichen hervorgebracht hätte. Aber seine wärmste Sympathie bewahrte er sich für Reynolds und Gainsborough. Er beneidete diese Meister um die schönen Frauen und die vornehm und edel blickenden Männer, die ihnen als Modelle gesessen hatten.

Von lebenden englischen Künstlern erwähne ich seine bewundernde Verehrung für Orchardson und besonders für G. F. Watts. Aber im allgemeinen beharrte er auf seiner Meinung von dem vergänglichen Charakter der Kunstwerke unserer Zeit, die — wie er glaubte — mit wenigen Ausnahmen dazu bestimmt seien, vergessen zu werden oder doch wenigstens später nur nach dem Wert ihres Rahmens bezahlt zu werden.

„Wenn Du," fragte ich ihn, „eine so geringe Meinung von der Kunst unserer Zeit hast, was denkst Du, wird vielleicht das Schicksal Deiner eigenen Werke sein?"

„Was das anlangt," erwiderte er, „so denke ich, dass ich möglicherweise eine Aussicht auf Nachruhm haben kann, aber nur dann, wenn Individualisierung und Charakterisierung als Eigenschaften von bleibendem Wert in einem Bilde angesehen werden. Dies werde ich aber nie wissen, da es nur von den Nachkommenden beurteilt werden kann. Wenn jenes Urteil sich als ungünstig erweisen sollte, dann wird auch mein Schaffen mit allem übrigen untergehen, denn in seinen Grundzügen kann es nicht mit den grossen Meistern der Vergangenheit verglichen werden."

*

Nach dem ernsten Stück das Satyrspiel. Vilma v. Parlaghi, die Vorsitzende von Tierschutzvereinen, die lebhafte Ungarin, die als Künstlerin nicht ohne Begabung, als Lebenskünstlerin jedoch eminent ist, benutzte den Tod Lenbachs als Struggle-for-lifeuse, wobei sie nun freilich von ihrer Klugheit ein wenig im Stiche gelassen wurde, denn jeder erkennt an ihren Mitteilungen, die der „Gaulois" und nach ihm die Vossische Zeitung wiedergiebt, den Untergrund der Eitelkeit:

Ich hatte meine ersten Malstudien in Budapest gemacht. Zur Vervollkommnung schickte man mich nach München, wo ich mich eines Tages zu Lenbach begab und ihm sagte, dass ich seine Schülerin zu werden wünschte. Er hörte mich ruhig an, verhielt sich aber nichts weniger als entgegenkommend und mit einem mitleidigen Lächeln fragte er: „Du, Kind, willst meine Schülerin werden?" Ich erwiderte, dass dies mein höchster Wunsch und er für mich der grösste lebende Künstler sei. Darauf Lenbach: „Aber Du weisst doch, dass ich niemals Schüler gehabt habe und keine haben will. Wie willst Du es rechtfertigen, dass Du eine solche Bitte an mich richtest?" Ich bat ihn, es mit mir zu versuchen. Darauf gab er mir ein Porträt, das er soeben vollendet hatte, und trug mir auf, es zu kopieren. Mit Begeisterung machte ich mich ans Werk und fertigte die Kopie. Ich hatte mein ganzes Können darauf verwandt und mich bis in die kleinsten Details der äussersten Treue in der Wiedergabe des Originals befleissigt. Ich brachte dem Meister die beiden Bilder, der sie lange prüfend betrachtete und dann fragte, wo meine Kopie sei. Ich wies sie ihm. Lenbach schlug sich aufs Knie, dass es schallte, und ich in grosse Furcht geriet. „Du, das hast Du gemacht!" Ich stotterte hervor, das ich gethan hätte, was in meinen Kräften stand. Da rief der Meister: „Du, ein Kind! Nun dann, von heute ab bist Du meine Schülerin. Nur eine Bedingung stelle ich: Du darfst

niemals einen anderen Lehrer haben als mich, ebenso wie ich ausser Dir keinen anderen Schüler annehmen werde."

Namentlich dieses Zweite: „wie auch ich ausser Dir niemals einen anderen Schüler haben werde," klingt feierlich — und so überzeugend! Gewiss war Lenbach vor einer solchen Fülle von Genie starr und hatte auch die Überzeugung, dass eine derartige Begabung wie die der kleinen Ungarin nicht zum zweiten Mal auf dem Erdenrunde auftauchen werde. Es giebt Dinge, die nur einmal kommen.

Die gewiegte Künstlerin fuhr fort: Als ich mein Windthorst-Porträt gemalt hatte, wurde ich nach Friedrichsruh berufen, um Bismarck zu porträtieren. Herr Schweninger, der für seinen Freund Lenbach fürchten mochte, telegraphierte an diesen: „Schnell kommen! Gefahr für Sie, die Sie allein bannen können." Lenbach kam sofort, und Schweninger sagte ihm, dass diejenige, die er selber zu einer grossen Künstlerin gemacht, jetzt komme, um seine Stelle einzunehmen. Lenbach verhielt sich schweigend, nach dem Frühstück aber, das wir gemeinsam am Tisch des Kanzlers eingenommen, sagte er zu mir: „Ich zürne Ihnen nicht. Nachdem ich Ihr Windthorst-Porträt gesehen, weiss ich, was Sie können. Bleiben Sie dabei; aber handeln Sie nicht unrecht an mir."

Jede Hinzufügung zu der Vilma v. Parlaghischen Darstellung würde den Effekt verderben.

*

In den illustrierten Zeitschriften haben wir jetzt alle das Bild des Maëstro gesehen, der mit seiner Partitur unterm Arm zum Kaiser nach Potsdam fährt. Glücklich sieht er auf dem Bilde im Reiserock aus, aber noch prächtiger auf dem andern, wo man ihn im Gehrock sieht, dessen seidene Revers aufgeschlagen sind und er einen Spazierstock mit einem dicken goldenen Knauf trägt. Er hat einen Haby-Bart. Italienische Geckenhaftigkeit, er könnte trotzdem ein grosser Künstler sein. Um so mehr, als er fürs Theater . . . Nun kommt aber Corcos. Wie Leoncavallo für einen Roland von Berlin, so ist der italienische Porträtmaler für ein Bildnis des Kaisers engagiert worden. Die Urteile treffen nicht ganz überein, ob Corcos ein grosser Künstler sei. Ein Kunstgelehrter, der lange in Italien gelebt hat, Emil Schaeffer, schreibt uns:

Sieht man von einem wunderlichen Segantini und vielleicht noch von einigen Bildern Favrettos ab, so lassen sich die Gemälde der modernen Galerie zu Rom in zwei Gruppen scheiden; an einigen geht man langsamen, an den meisten jedoch so eiligen Schrittes vorüber wie Dante an jenen Höllenbewohnern, „die sonder Schmach, doch sonder Lob auch lebten". Zu den Bildern, die man schweigend flieht, gehört, zum mindesten für den Nordländer, auch „das lesende Mädchen". Von Corcos: Nicht ungeschickt, im Gegenteil! aber von einer bunten Aufdringlichkeit der Farben und jener rüden Eleganz der Mache, die den Italienern von heute noch immer auf allen Kunstjahrmärkten billige Erfolge sichert. Das Bild ist alt, muss jedoch noch immer als das beste des Florentiners gerühmt werden, denn seine Werke sind glatter Kitsch, gleichen einem Stück Zucker, das man mit einem unmöglichen Parfüm, etwa Patchouli übergossen, erinnern durch ihre fade Weichlichkeit an Conrad Kiesel und möchten dabei gerne mit Schöpfungen Boldinis verwechselt werden. Florentiner Lokalblätter haben denn auch wirklich die Kunst des Corcos als eine „mondaine" gefeiert. Florenz ist in Kunstdingen heute genügsamer als vor vierhundert Jahren; aber selbst am Arno zählt man Corcos nicht zu den Ganz-Grossen, und als der Kaiser von Siam, — ein paar Jahre mögen's her sein — sich von einem florentiner Künstler gemalt sehen wollte, erkor er dazu nicht Corcos, sondern Gordigiani. Vielleicht hat Corcos den Kollegen damals beneidet. Heute mag er über ihn und seinen siamesischen Elephantenorden lächeln.

*

Nach Weimar ist Sascha Schneider berufen worden, was uns nur sehr leid thun kann.

*

Über den Umbau des Schauspielhauses bringt die „deutsche Bauzeitung" einen Aufsatz von Peter Wallé mit einer Ansicht des Zuschauerraumes nach Schinkels Zeichnung. Der Vergleich des Zuschauerraumes mit den übrigen Sälen zeigt, wie sehr das Äussere und Innere in der vollkommensten Harmonie aller Teile entstanden ist, so dass es durchaus unzulässig erscheint, eine neue Innendekoration in fremder Stilart einzufügen. „Trotz seiner massvollen, vornehmen, inneren Ausschmückung hat die Architektur des jetzigen Zuschauerraums, die mit derjenigen des schönen Konzertsaals im edelsten Sinne harmoniert, auch Friedrich Wilhelm IV. und seinem Nachfolger auf dem Throne, Kaiser Wilhelm I. vollkommen Genüge geleistet. Es liegt bei der jetzigen feuerpolizeilichen Verbesserung kein zwingender Grund vor, neben den der Behörde vielleicht unvermeidlich erscheinenden räumlichen Veränderungen im Nordflügel (mit den Garderobe- und Ankleideräumen) auch den Zuschauerraum anzutasten und ihn in einer anderen als der alten Formengebung fortzuführen."

*

Der badische Finanzminister hat der Zweiten Kammer von dem Entschlusse der Regierung Mitteilung gemacht, dass sie nunmehr entschlossen sei, den Ottheinrichsbau mit einem Dache versehen und innen ausbauen zu lassen. Die Zuschrift des Finanzministers nimmt ihren

Ausgangspunkt von dem Gutachten, welches die Sachverständigen der Regierung über das Projekt des berliner Geh. Baurats Eggert erstattet haben. Eggert hatte eine Konstruktion massiver Deckenträger für die Rückseite der Fassadenmauer vorgeschlagen, welche den Ruineneindruck des Ottheinrichsbaus belassen hätte. Die statischen Berechnungen Eggerts, des Erbauers des frankfurter Hauptbahnhofes, wurden von der badischen Oberdirektion des Wasser- und Strassenbaues für einwandfrei erklärt, die bautechnischen Gutachter erklärten aber, die Gefahr drohe dem Bau nicht nur durch Winddruck, sondern auch und in weit höherem Masse durch die Einflüsse der Witterung, besonders durch das Durchfrieren der Mauern im Winter. Das einzige Mittel zur Erhaltung des Ottheinrichsbaues bilde die Anbringung eines Daches, verbunden mit dem inneren Ausbau. Es wird wahrscheinlich nach dem Allen der Entwurf des Schlossbaumeisters Oberbaurat Prof. Dr. Schaefer zur Ausführung gebracht werden, der zwei Giebeldächer aufsetzen will, wenn nicht die Zweite badische Kammer ihr Veto einlegt.

❀

Bei Paul Cassirer findet eine Ausstellung des schwer verständlichen, herrlichen gewaltigen Künstlers Cézanne statt. Im Künstlerhause ist eine liebenswürdige Ausstellung von Alt- und Neu-Berlin. Bei Schulte konnte man Werke von Louis Legrand betrachten, auf dessen in Paris ausgestellte Arbeiten in der vorigen Nummer unser Mitarbeiter Holzammer hingewiesen hatte. H.

❀

PARISER AUSSTELLUNGEN.

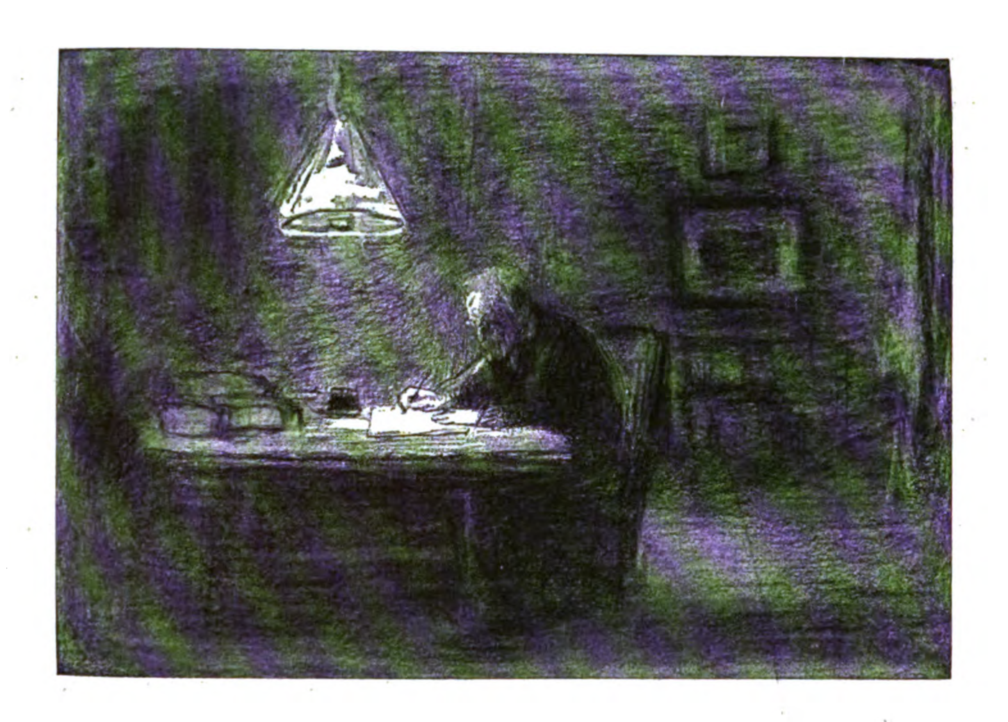
Im Musée du Luxembourg wurde eine Sammlung zeitgenössischer Werke aus Privatbesitz gezeigt. Von Henner sein erstes Stück Malerei aus dem Jahre 1844, Porträts von Carolus Duran, Jean Paul Laurens und Hébert. Das Schönste dieser Zeit, ein Damenporträt des wenig bekannten Gustave Ricard, aus der Sammlung Bonnat, in dem man einen Vorgänger Fantin-Latours zu finden glaubt. Von Fantin die berühmten Brodeuses aus der Sammlung Klotz. Die Impressionisten stehen im Vordergrund. Von Jongkind, dem Constable des Kontinents, sind drei kleine ausserordentlich lebendige Marinen resp. Canalbilder und eine sehr schöne Landschaft aus Meudon mit einem Seinearm ausgestellt, alle zwischen Mitte der sechziger und siebziger Jahre. In seinem Gefolge Boudin und Antoine Vollon, mit einer seiner seltenen Landschaften, einer Ansicht von Bercy aus der Sammlung des Senators Goujon. Von den vier Grössten der Generation von 1870 fehlt Cézanne. Dafür sind die anderen mit sehr schönen Bildern vertreten, am glänzendsten Manet. Nicht nur mit Pellerin's „Nana", dem bedeutendsten Virtuosenstück des grossen Malers aus der letzten Zeit und der noch spätern ungeheuer bewegten Fahnenstrasse mit dem Stelzfuss „le Drapeau 30 juin 1878", sondern auch mit zwei ganz intimen Bildern „les bulles de savon" und vor allem mit dem ganz kleinen, ganz feinen Bild einer Dame am Klavier aus der Sammlung Camondo. Es ist mit drei Strichen gemacht, die den Teint, das Verhältnis der Haut zu dem dunklen Kleid und vor allem die Atmosphäre geben, eins der merkwürdigsten Bilder Manets, die am deutlichsten für sein Genie sprechen, weil die Mache sich hier schlechterdings der Wahrnehmung entzieht. Velazquez erscheint kompliziert daneben. Von Degas das berühmte Renngemälde von Camondo und eine ganz kleine Tanzstunde in Grau, dann ein Gegenstück zu dem grossen Pastell der Vortänzerin auf der Scene im Luxembourg und ein sehr reifer Frauenkopf in Pastell, der an Rubens denken lässt, aus der Sammlung Cheramy. Von Renoir drei mittlere Bilder, darunter eins aus der Sammlung Gallimards. Von Monet vier der besten Bilder der achtziger und neunziger Jahre, als frühstes „la Débâcle", der Eisgang mit den merkwürdigen hellgrün-weissen Schollen in dem seidigen Wasser; ein schönes Fruchtstück, der berühmte Pont d'Argenteuil der de Curelt-schen Sammlung und eine der atmosphärischen Farbenstimmungen aus den letzten neunziger Jahren. Sehr schöne Pissarros und Sisleys.

Bei Durand Ruel wurde Pissarro von Monet gefolgt, mit der ganzen londoner Serie der letzten Jahre (1900—1904). Als ich zur Eröffnung ging, fragte ich mich, was man wohl sehen würde. Mit den Serien bei Petit vor drei Jahren, den im Vorwurf gleichen, nur durch die Beleuchtung verschiedenen Bildern, war Monet scheinbar am Ende seines Auflösungsprogramms angelangt. Das Körperliche verschwand ganz im Dunst der Farbe. Es war die konsequente Fortsetzung der Monets von dem Kriegsjahre in London bis zur Gegenwart. Das Erreichte war sehr viel, aber es stiess wie alles unbedingt Konsequente in der Kunst auf viele Widersacher. Man fragte sich unwillkürlich, ob es der glorreichen Laufbahn eines Monets bedurfte, um bei diesen reinen Farbendokumenten zu enden. Die Einsicht, dass hinter diesen farbigen Flächen eine Sonne strahlte, kam nicht mit der Bestimmtheit zum ästhetischen Bewusstsein, mit der sich die früheren Bilder Monets als Offenbarungen eines grossen Naturergründers zu erkennen gaben. Alle Welt war nun auf die Fortsetzung gespannt. Würde er konsequent weitergehen, und wohin? gab es eine Folge nach den Seinebildern aus dem Ende der neunziger Jahre?

Die Überraschung ist auch diesmal nicht ungeteilt. Aber schon, dass es Monet überhaupt gelungen ist, zu überraschen und zwar wiederum ohne Kompromisse einzugehen, die ihn herabsetzen könnten, ist merkwürdig genug. Die vierzig Bilder sind die getreue

Fortsetzung der vorletzten Zeit und trotzdem bestimmen sie eine neue Phase in dem reichen Schaffen des Künstlers und, täusche ich mich nicht, so führen sie hinauf zu neuem Ruhme. Wieder wie vor dreissig Jahren ist Monet nach London gegangen, wo ihm schon einmal der Geist Turners zum Leiter wurde. Er mag mit stolzen Gefühlen vor die Bilder der National-Gallery getreten sein, eifriger, gefasster, siegesbewusster als damals in der Jugend, wo er sich vornahm, die bereits erklommene enorme Höhe über die Leistung der Zeitgenossen, als ihm nur ein einziger, Manet, grösser erschien, zu verlassen, um eine neue Kunst zu erkämpfen. Mit Opfern, die vielen seiner Freunde grösser erscheinen mögen als was er dagegen eintauschte, hat er die Geschmeidigkeit Turners erreicht und das ungefüge Korn des Pinsels zum zartesten Seidenstrich gebändigt. Er besass vor drei Jahren die Atmosphäre des Turner wie er ihn sah, eines Ideal-Turners wohlverstanden, nur fehlte der Vorgang in diesem Dasein, das Dramatische, das zum Bilde gehört, auch wenn es Stillleben darstellt. Das hat er jetzt zu geben versucht. Natürlich sind es höchst intellectuelle oder besser höchst physikalische Dramen. Wieder wie in den Getreideschobern, wie in den Kathedralbildern und den erwähnten Gemälden der vorletzten Zeit sind es Variationen über dasselbe Thema. Drei Motive hat er sich diesmal gewählt, die Eisenbahnbrücke bei Charing Cross, die Waterloo-Bridge, dieselbe, deren Einweihung einst ein grosser Ahne, Constable, mit feurigen Farben malte, endlich das Parlament. In allen dreien spielt die Themse die entscheidende Rolle, oder vielmehr die Welt von Dunst und Farbe, in der Monet die Themse erblickt. Sicher hat keiner so wie er die Stadt des Nebels gesehen, nicht in dieser feurigen Farbe, die über alles Grau, das sonst der Schilderung der Themse dient, triumphiert. Im Anfang könnte man glauben, Monet wäre auf seine alten Tage unter die Romantiker gegangen, so unwahrscheinlich dünkt die lichte Palette gerade für diesen Vorwurf und so unvermittelt spielen in diesen prunkenden Dunst die edelsteinfarbigen Reflexe hinein. Aber es gelingt, sich in die Dinge hineinzusehen, mindestens ebenso leicht und, mir scheint, noch leichter als in die vorletzten Serien, und sobald das gelingt, verschwindet der Begriff der Palette und das Dargestellte beginnt sein eigenes Leben. Am sichersten gelingt man in dem Waterloo-Bridge-Cyklus zu der Welt Monets. Wer hat nicht schon an londoner Nebeltagen die riesige Masse über dem, zwischen dem Nichts gesehen, wie ein finstrer langgestreckter Klotz, dessen Dichte sich in den Dunst verliert. Monet meint natürlich den Halbnebel, wo die Sonne noch gerade mit einigen Strahlen durch den Dunst bricht und eng begrenzte Lichter wirft. Der grosse Klotz ist blau, hierauf bewegt sich dicht gedrängt die Menge. Das Abgebrochene der Beleuchtung scheint den Menschen vielfarbige Laternen in die Hand zu geben. Auf dem Wasser glänzen dieselben Reflexe in breitern Streifen. In anderen Ansichten hat er sich nur eine einzige Öffnung in dem Nebeldach vorgestellt, da bricht es glühend rot hervor. Fast immer sind die Massen blau. Auf einem der Parlamentsbilder bildet die vor der Sonne liegende Wolke ein grellrotfarbiges Ornament, das wie ein Blitz den Dunst erleuchtet. Auf den glücklichsten Bildern scheint der alte Monet der Achziger in einer geläuterten Form wiederzukommen. Es ist wieder der alte Pinselstrich, aber er trägt nur die seltensten Töne. Wieder in anderen, in der Charing Cross-Serie bringt er einen zierlichen Einfall, den Rauch zweier sich kreuzenden Züge als einzige Erscheinung in einem Meer von zarten Farben. Es ist, am allerwenigsten in einer Chronik, unmöglich von dem Wesen dieser Malerei einen Begriff zu geben, zumal wenn man nicht die vorhergehende Phase Monets als bekannt voraussetzen darf. Viele Bilder gehören noch ganz zu dieser mehr monotonen Art; manche wären entbehrlich. Die zarten Differenzen, die Monet genügen mögen, verschwinden für den Zuschauer, der oft glaubt, denselben Effekt wiederholt zu finden, und manchen Effekt empfindet man als die Willkür des Palettenkünstlers. Aber es lassen sich leicht so viele wundervolle Dinge absondern, dass man der Nichtigkeiten nicht achtet. — Die Technik lehnt sich eng an die vorhergehende Zeit an, es ist ein ganz inniges Gemenge von Farben, die den Grund der Leinwand fast glatt bedecken. Also nichts von Teilung. Auf diesen Grund, der die Atmosphäre giebt, sind in ganz gesonderten Pinselstrichen die Vorgänge gemalt. Sie leuchten wie feurige Arabesken auf mattem Perlmuttergrund.

J. Meier-Graefe.



BÜCHERBESPRECHUNGEN

Zeichnungen alter Meister im Kupferstich-Kabinet der K. Museen zu Berlin. Herausgegeben von F. Lippmann. Lichtdrucke der Reichsdruckerei. Berlin, G. Grote 1902—4, Lieferung I—IX (à M. 15).

Das kunstgeschichtliche Studium hat in den letzten Jahrzehnten an Ausdehnung nach jeder Richtung so ausserordentlich gewonnen, dass man wenigstens stellenweise auch eine grössere Vertiefung wird voraussetzen dürfen. So ist zu hoffen, dass auch der kleine Kreis derer, die den hohen künstlerischen Genusswert der Zeichnungen alter Meister erkannt haben, sich bedeutend erweitert haben wird. Konzentration und Stimmung erfordert das Studium dieser künstlerischen Visionen, die die Kraft und den Reiz der Unmittelbarkeit besitzen, allerdings in hohem Grade. Es erschliesst uns dafür aber auch manches Geheimnis künstlerischen Schaffens und unserer eigenen Formenauffassung. Die Betrachtung von Meisterzeichnungen lässt uns besonders klar erkennen, wie unabhängig die künstlerische Wirkung von jeder Art von Sinnestäuschung ist, wie die leisesten Andeutungen des Natureindruckes zur Anregung unserer Formenerinnerung genügen, wenn das Wesentliche der Form mit klarem Blicke erfasst und mit sicherer Hand wiedergegeben ist.

Natürlich kann keine Nachbildung das Studium der Originalwerke überflüssig machen, wie das leider auch gelehrte Leute öfter zu glauben scheinen, aber sie kann die Erinnerung auffrischen, Anregung und Genuss gewähren. Nach einem intensiven Kunsteindrucke, im Augenblicke des Scheidens gewinnt man erst den rechten Begriff von dem Werte der Reproduktion. Deshalb ist auch Italien das klassische Land der guten und billigen Photographien geworden. Wir in Deutschland sind hierin noch sehr, sehr weit zurück. Während dort kaum ein Werk dritten und vierten Ranges an abgelegenen Orten unreproduziert geblieben ist, harren in Deutschland noch die bedeutendsten Kunstwerke ihres Photographen. So sind wir auch mit der Veröffentlichung der Schätze unserer Handzeichnungssammlungen ziemlich im Rückstande geblieben. Jetzt freilich beginnt man mit gewohnter Energie und Gründlichkeit die Lücken auszufüllen. Prächtige Publikationen ihrer Zeichnungen haben schon die Galerien von München und Dresden veröffentlicht und auch in Wien erscheint eine gute und billige Sammlung von Nachbildungen alter Zeichnungen. Das berliner Museum tritt nach einem früher unternommenen Versuche erst jetzt mit einer, nun aber gross angelegten und sachkundig geleiteten

Veröffentlichung glänzend ausgeführter Reproduktionen seiner besten Zeichnungen hervor.

Die Zeichnungssammlung des Kupferstichkabinets zu Berlin ist unter den grossen öffentlichen Sammlungen dieser Art die jüngste. Erst der Geschicklichkeit und dem unermüdlichen Eifer ihres verstorbenen Direktors Friedrich Lippmann ist es gelungen, ihr einen ehrenvollen Platz neben den alten berühmten Sammlungen in Florenz, Paris, London und Wien zu erringen. Wenn auch jenen Galerien an Reichtum nicht ebenbürtig, so ist doch der Bestand an Zeichnungen, den das berliner Kabinet besitzt, zumal jetzt nach der Erwerbung der ausserordentlich reichen und wertvollen Sammlung des Herrn von Beckerath, bedeutend genug, um in den kunsthistorischen Studien eine Rolle zu spielen und dem Kunstfreunde ein annähernd vollständiges Bild der technischen und künstlerischen Entwickelung auf diesem Gebiete zu gewähren.

Der Plan des Werkes ist für die ersten 16 Lieferungen, von denen bereits 9 erschienen sind, von dem verstorbenen Lippmann festgestellt worden und soll nach seinen Ideen weitergeführt werden. Die Auswahl ist mit grosser Sachkenntnis und Sorgfalt so getroffen worden, dass möglichst alle Schulen gleichmässig zur Geltung kommen und alle bedeutenden Meister in besonders schönen und charakteristischen Werken studiert werden können.

Die Nachbildungen sind von der chalkographischen Abteilung der Reichsdruckerei in grosser Vollendung in mehrfarbigem Lichtdruck, in genauer Grösse der Originale ausgeführt. Wenn auch die Farben und Farbenwerte nicht überall gleich glücklich wiedergegeben sind, so ist doch im allgemeinen der Charakter der Originale sehr gut getroffen. Man erhält jedenfalls durch die Lichtdrucke ein annähernd getreues und vor allem ein künstlerisch befriedigendes Abbild der Schöpfungen der alten Meister. Auch das Papier ist von vorzüglicher Qualität und angenehmem Tone, von grösster Haltbarkeit und handlichen Formates.

In den begleitenden Notizen über die einzelnen Blätter ist Lippmann in seiner Zurückhaltung wohl etwas zu weit gegangen. Sie enthalten ausser den Namen der Meister nur ganz kurze Angaben über den Gegenstand, die Künstlerbezeichnungen und über das Material, mit dem sie ausgeführt sind. Nur selten sind spärliche Bemerkungen über die Beziehungen der einzelnen Zeichnungen zu Werken der monumentalen Kunst oder zu anderen Zeichnungen hinzugefügt worden. Hier wären häufig belehrende und erläuternde Zusätze z. B. über die Stellung der Zeichnung im Gesamtwerke des Meisters wohl erwünscht. Man vermisst auch die unbedingt erforderlichen Nachrichten über die Herkunft der Blätter aus älteren Sammlungen. Diesem Mangel würde sich aber wohl leicht in einem Verzeichnisse am Schlusse der Publikation abhelfen lassen.



REMBRANDT, ZEICHNUNG

Die deutschen Meister des XV. Jahrh. sind in dem bisher erschienenen Teil der Publikation nur durch zwei, allerdings hervorragende Blätter vertreten, durch einen Entwurf Schongauers zu einem Triptychon und durch eine zarte Silberstiftzeichnung des geistvollen „Meisters des amsterdamer Kabinets“. Dann folgt der Grossmeister deutscher Kunst, Albrecht Dürer, dessen Zeichnungen zu sammeln und bekannt zu machen, eine der vornehmsten Bemühungen Lippmanns gewesen ist. Von dem Reichtum des Kabinets an Werken Dürers sind hier acht Hauptblätter abgebildet worden, mit Recht an erster Stelle das herrliche, in Kohle ausgeführte Bildnis seiner alten Mutter. Von Hans Holbein d. J. ist vorläufig nur das Brustbild eines Mannes erschienen. Ausser Arbeiten von Künstlern der Gefolgschaft Dürers, wie Schäufelein, Hans Baldung Grien, Altdorfer, Hans Leu u. a. sind eine Madonna mit einem sehr naturalistisch aufgefassten Kinde von Hans Burgkmair und einige sehr gute Zeichnungen von Lucas Cranach, unter denen sich eine frühe, höchst interessante Darstellung eines Liebespaares im Walde befindet, hervorzuheben. Zwei prächtige Blätter von Matthias Grünewald zeigen, dass man

wohl Recht hat, diesen temperamentvollen Meister jetzt in die allererste Reihe der deutschen Maler zu stellen. Von späteren Künstlern sind eine Bildnisstudie Nicolaus Neufchatels zu dem münchener Gemälde und zwei Skizzen von Adam Elsheimer gewählt worden.

Von altniederländischen Arbeiten bringt die 7. Lieferung eine Van Eycks würdige Silberstiftzeichnung, wie behauptet wird, ein Bildnis König Ludwigs XI. von Frankreich. Rubens, Van Dyck und Teniers sind durch je eine Zeichnung sehr gut repräsentiert. Von Rembrandt sind bis jetzt 6 Hauptblätter abgebildet, darunter das Bildnis seiner jungen Frau, einige biblische Darstellungen, die köstliche Genrescene „der unartige Junge" und eine Landschaft, in der die Paulskathedrale in London dargestellt sein soll. Van Goyen, Cuyp, Ruisdael und andere Holländer können ebenfalls hier als Zeichner sehr gut studiert werden. An Werken französischer Künstler sind nur je eine Zeichnung von Antoine Watteau und von Claude Lorrain geboten. Die italienische Schule, die im berliner Kabinet verhältnismässig gut vertreten ist, nimmt mit 33 von den 90 bisher publizierten Zeichnungen den breitesten Raum in der Veröffentlichung ein. Mehr Miniatur als eigentlich Zeichnung ist eine Heimsuchung von Don Lorenzo Monaco, neben dem höchst interessanten Entwurf für eine Kanzel im Dom zu Orvieto die einzige Arbeit aus dem Trecento. Unter den florentinischen Quattrocentisten tritt hier, neben Botticelli und Domenico Ghirlandaio, Filippino Lippi besonders vorteilhaft hervor; dann Fra Bartolomeo und sein Schüler Albertinelli. Michelangelos nervige Zeichnungstechnik lehrt uns ein Studienblatt sehr gut kennen, zwei andere die Manier seines Vorläufers Luca Signorelli. Dann sind von Perugino, von den Ferraresen Cosmè Tura, Ercole Roberti, Ercole Grandi u. a. interessante und lehrreiche Proben ihrer Zeichenkunst abgebildet. Venedig endlich ist durch einige frühe Arbeiten, eine Giovanni Bellini zugeschriebene Federzeichnung, ein Bildnis in Kreide auf blauem Papier, durch Blätter von Antonello da Messina, Carpaccio und Bartolomeo Montagna vertreten, dann vor allem durch Werke der Hauptmeister der Blüte und späteren Zeit. Von Tizian haben wir eine Kohleskizze zu einer Magdalena am Kreuze, von Paolo Veronese den getuschten Entwurf zu einem Altarblatte, von Tintoretto eine lavierte Federskizze zu einem bethlehemitischen Kindermord, von Canaletto endlich eine Ansicht der Rialtobrücke. Nur eine Reihe der interessantesten Blätter ist in dieser Aufzählung hervorgehoben worden. In den Zuschreibungen hat man die grösste Vorsicht geübt und nur die sicheren Resultate langer Studien, die der Kritik der Kenner stand gehalten haben, gelten lassen. Der Kunstfreund und Sammler gewinnt in der Publikation eine sichere Grundlage für seine Studien und ein vorzügliches Vergleichsmaterial für Erwerbungen.

P. K.

Florentiner Bildhauer der Renaissance von Wilhelm Bode. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin.

Auch in dem vorliegenden Buch geht Bode, wie er es in seinen Schriften gewöhnlich zu thun pflegt, als liebevoller und fürsorglicher Protektor seiner oft mühsam erworbenen Schätze, von den Werken der berliner Sammlung aus. Diese sind für ihn die Brennpunkte, um die er immer grössere Kurven zieht und so zu einer allgemeinen entwicklungsgeschichtlichen Darstellung kommt. Sein Werk verrät in erster Linie den Kenner und Sammler, der jedes Stück, auch die unscheinbarste Replik zu schätzen weiss, der die privaten Sammlungen Italiens und der andern Länder so gut kennt wie die öffentlichen und den Spuren des Kunsthandels auf allen seinen Schleichwegen zu folgen weiss. So kommt es, dass uns Bode in seinem Buche eine Anzahl freudiger Überraschungen bescheert. In höchst subtiler Weise charakterisiert er das vielseitige Schaffen des genialen Donatello, dem er neuerdings eine Anzahl von bisher garnicht oder falsch bestimmten Werken zuweist. Er weist auf die vorwiegend lyrische Begabung des Luca Della Robbia hin, dessen schwebende Engel Bode mit Recht als eins der reizvollsten Werke der Renaissance überhaupt hinstellt.

Der unerwartete Ausgang des Streites über die wahre Büste der Marietta Strozzi, der durch die Auffindung einer, der berliner ganz ähnlichen Büste in der Villa del Boschetto vor Florenz herbeigeführt wurde, stellt der feinen Kennerschaft Bodes neuerdings ein glänzendes Zeugnis aus: Setzte er sich doch von vornherein dafür ein, dass in der berliner Marmorbüste ein Original Desiderios erkannt werden müsse. Wie sehr der Kunsthistoriker anderseits hinsichtlich der endgültigen Bestimmung von Kunstwerken noch immer mit dem Zufall rechnen muss, hat sich hier neuerdings bewahrheitet. Wie vorsichtig Bode aber geworden ist, beweist sein Ankauf der Apollostatuette Michelangelos aus eigenen Mitteln, um sie der berliner Sammlung zum Geschenk zu machen, damit er „Schaden und Spott alleine tragen würde", falls die Echtheit des Werkes angezweifelt werden sollte. Bode hat damit dem berliner Museum billig ein zweites Werk des grössten italienischen Plastikers einverleibt, welches neben dem Giovannino die andere Seite michelangelesker Kunst zur Schau trägt. Kein geringerer als Hildebrand, der im Milieu der Kunst Michelangelos aufgewachsen ist, beglückwünschte ihn denn auch: „Es ist ein ausgezeichneter Fund, den Sie gemacht haben, und das Museum kann sich wieder einmal gratulieren."

Die gute Hälfte von dem, was der Verfasser in dem vorliegenden Buch zu einem einheitlichen Ganzen zusammengefasst hat, haben die Jahrbücher der preussischen Kunstsammlungen schon in Einzelaufsätzen gebracht. Bode hat sich durch diese Zusammenfassung des zerstreuten Materials ein schönes Denkmal gesetzt.

Ernst Diez.

ZWEITER JAHRGANG, NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 30. MAI. AUSGABE ANFANG JUNI NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG.

Jahrgang II Heft X



Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT X



KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

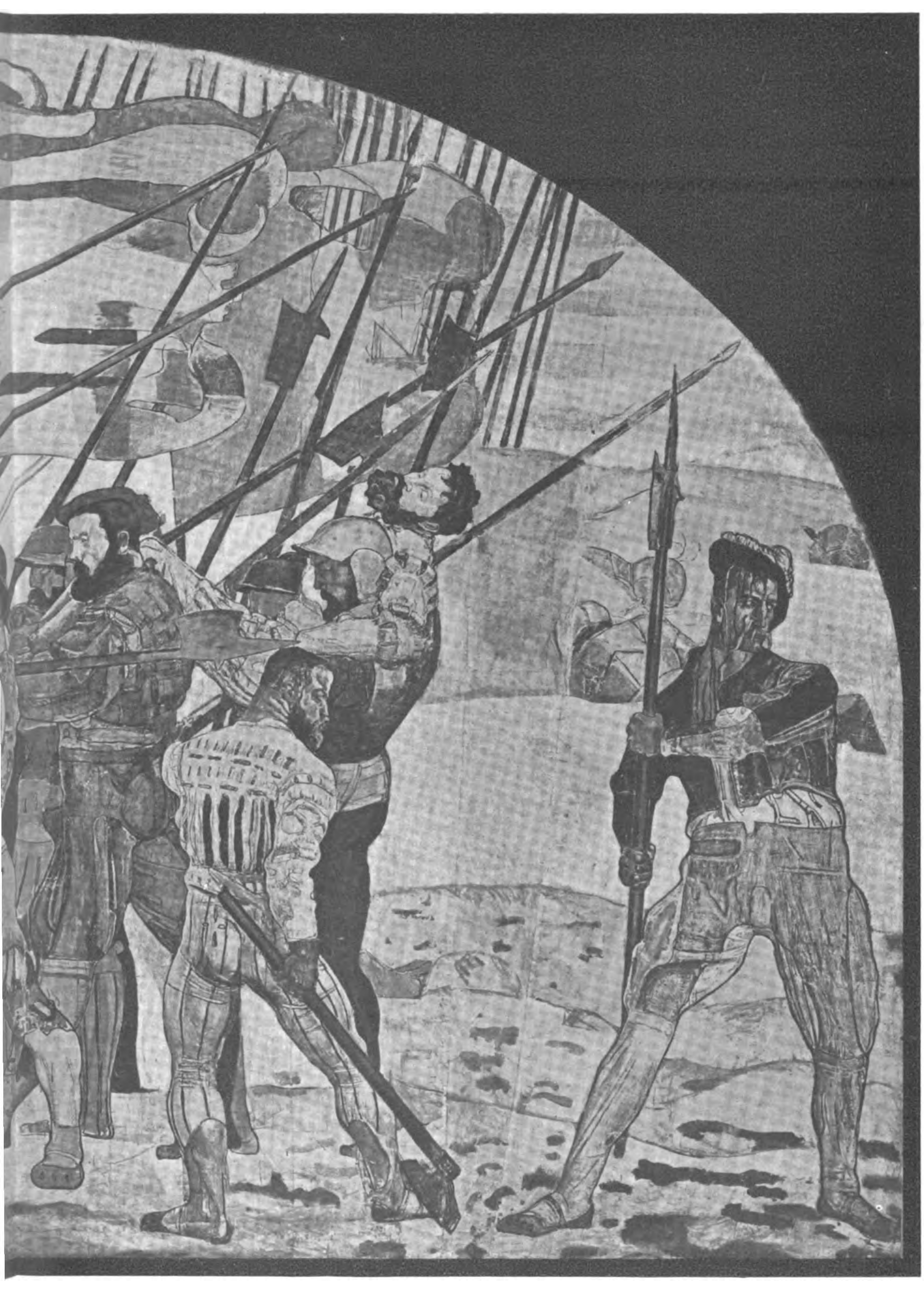
PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT X



FERDINAND HODLER, RÜCKZUG DER SCHWEIZER NACH DER SCHLACHT VON MARIGNANO



BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG



DIE AMERIKANISCHEN GEMÄLDESAMMLUNGEN IN IHRER NEUEREN ENTWICKLUNG

Verehrtester Redakteur!



Sie fragen mich, ob ich die 100000 Mark schon in Empfang genommen habe, die Mr. Laffan vom World in New-York mir für irgend ein öffentliches Institut in Aussicht gestellt hatte für den Fall, dass ich nachwiese, die bekannte Sammlung des Don Marcello in Rom sei identisch mit der von seinem Freunde Mr. Walters um 5 Millionen Francs erworbenen Sammlung. Offen gesagt, nein; und ich zweifle auch nicht, dass die berliner Institute nie einen roten Heller davon zu sehen bekommen! „Sie haben sich also doch geirrt?" werden Sie fragen: Nein, gewiss nicht! In Rom wie in New-York weiss jedermann, der sich überhaupt für solche Dinge interessiert, dass Don Marcello nur eine Sammlung hatte und dass dieselbe an Mr. Walters in Baltimore verkauft worden ist. Das weiss auch Mr. Laffan und er weiss ferner, dass die Sammlung seit Jahr und Tag in New-York in einem grossen Store-House aufgespeichert ist, bis die „fatale Geschichte" über wichtigere Dinge vergessen sein wird! „Aber dann bekommen Sie doch Ihre 100000 Mark für Ihr Museum oder wofür Sie sie jetzt bestimmen wollen," werden Sie erwidern; nun da kennen Sie Herrn Laffan nicht! — Doch lassen wir Herrn Laffan; nicht durch ihn, aber trotz ihm werden in Amerika die Sammlungen alter Kunst rasch sich vermehren und verbessern, und gerade auf diesen Punkt möchte ich Ihre Aufmerksamkeit heute lenken.

Wenn ich vor zwei Jahren in Ihrer Zeitschrift nachzuweisen suchte, dass ich die Gefahr der amerikanischen Konkurrenz auf dem Kunstmarkt für unsere europäischen Museen nicht so gross erachte, wie man dies in neuester Zeit regelmässig darzustellen beliebt, so habe ich damit keineswegs sagen wollen, dass gute Kunstwerke nicht nach Amerika gingen und dass sich dort keine namhaften Kunstsammlungen bilden würden. Dies wird sogar, trotz

der von mir damals vorausgesehenen und rasch eingetretenen Krisis, in kürzester Zeit schon in bedeutendem Masse der Fall sein und ist bereits der Fall; nur dass diese Konkurrenz unseren grösseren europäischen Museen einen sehr wesentlichen Abbruch thut oder thun wird, schien mir unwahrscheinlich und scheint mir auch heute noch nicht wahrscheinlich. Wir haben in Europa Dutzende von grossen Kunstsammlungen, die ein nahezu abgeschlossenes Ganze bilden, mögen sie nun ihrer Anlage nach einseitig oder Elitesammlungen von Werken der hervorragenden Schulen aller Zeiten sein. Sie werden, da sie fast alle an der Ueberfülle von Kunstwerken leiden, eher an das Ausscheiden geringerer Stücke denken müssen und nur noch hie und da an ein ganz hervorragendes Stück oder das Werk eines gar nicht oder ungenügend vertretenen Meisters! Solche Werke kommen nur äusserst selten vor; diese seltenen Gelegenheiten zu erspähen und auszunutzen, hier den Amerikanern zuvorzukommen, ist die Aufgabe der Vorstände unserer cisatlantischen Sammlungen. Nur ausnahmsweise werden bisher solche Werke — ich spreche hier vor allem von Gemälden und plastischen Werken älterer Zeit — über den Ozean gegangen sein; nur in seltenen Fällen werden die amerikanischen Sammlungen Stücke erworben haben, die ein wesentlicher Verlust für unsere Museen sind. Was hinübergezogen ist, ist fast ausnahmslos vorher den europäischen Museen und Privatsammlungen angeboten worden; gelegentlich wurde davon das eine oder andere Stück wegen eines für unsere Verhältnisse weit übertriebenen Preises abgelehnt, in der Regel aber, weil die Stücke neben dem alten Besitz nicht standhielten. Dies gilt von dem Raphaelschen Altarwerk in Mr. Pierpont Morgans Besitz, vom Inghirami, von Tizians „Europa", vom Dürer-Porträt und anderen Bildern der Gardner-Kollektion, um nur einige der bedeutendsten Stücke zu nennen; ja, unter den besten Rembrandts in amerikanischem Besitz hat z. B. die londoner National-Gallery verschiedene sogar als Geschenk abgewiesen. Freilich fallen nicht alle Stücke unter diese Rubrik: den Pieter de Hooch der Sammlung Havemeyer, den Jan Vermeer der Sammlung Frick oder die Bronzebüste des Bindo Altoviti von Benvenuto Cellini würde jedes grosse Museum sich glücklich schätzen zu besitzen! Hier waren es besondere Verhältnisse, gewöhnlich die Höhe der Forderung, welche den Erwerb für eine europäische Sammlung unmöglich machten.

Weit gefährlicher wird die amerikanische Konkurrenz unseren Privatsammlern werden. Das lebhafte Kunstinteresse und das rasch zunehmende und zum Teil schon sehr entwickelte Kunstverständnis in Amerika wird bei den Mitteln, die den dortigen Sammlern zur Verfügung stehen, und bei der grösseren Breite derselben im Ausgeben in wenigen Jahrzehnten drüben eine Fülle hervorragender Kunstsammlungen der verschiedensten Art entstehen lassen, und zwar fast ausschliesslich auf Kosten unserer Privatsammlungen. Diese werden mehr und mehr zusammenschmelzen, auch in England; die Zeit wird nicht mehr sehr fern sein, wo die Privatsammlungen in den Vereinigten Staaten denen in England an Zahl und zum Teil selbst an Bedeutung nahe oder gleich kommen, die übrigen Staaten können schon heute mit Amerika darin nicht mehr konkurrieren. Doch das ist eine Entwicklung, die sich schon seit Jahrzehnten, auch vor der Konkurrenz Amerikas, vollzieht und die nicht einmal sehr zu beklagen ist. Denn auf Kosten der Privatsammlungen vermehren sich die Museen und verbessern sich ihre Bestände, und auch was jetzt nach Amerika hinübergeht, wird dort in verhältnismässig kurzer Zeit meist in öffentliche Sammlungen verwandelt werden oder übergehen, dank dem grossartigen öffentlichen Sinn und der Opferfähigkeit der amerikanischen Bürger. Dass in den Vereinigten Staaten öffentliche Kunstsammlungen in grösserer Zahl und von wirklicher Bedeutung entstehen, scheint mir aber auch in unserem Interesse zu sein, weil die freiere Entwicklung der Kunst drüben auch auf unsere vielfach erstarrten und verfahrenen Kunstverhältnisse nur günstig zurückwirken kann und ja teilweise schon so wirkt.

Wie zahlreich und bedeutend diese Privatsammlungen schon sind und wie sehr man das Bewusstsein davon in Amerika hat, geht aus einem grossartigen Unternehmen hervor, das zur Zeit in New-York in Vorbereitung ist: unter Leitung von John Lafarge, dem hervorragenden Landschaftsmaler und bedeutendsten Förderer des Kunsthandwerks in den Vereinigten Staaten, sollen unter dem Titel: „Notable pictures in American private Collections" die hervorragendsten Gemälde im Privatbesitz der Vereinigten Staaten herausgegeben werden. Dieses Werk wird etwa das Folioformat meines grossen Rembrandt-Werkes erhalten, wird, wie dieses, die Gemälde in Heliogravüren bringen und soll den Umfang von 10 bis 12 starken Bänden erhalten. Aufgenommen werden nur ächte und gute Werke der grossen älteren Meister und der

hervorragendsten Künstler des 19. Jahrhunderts, namentlich der Schule von Fontainebleau, die ja in Amerika weit besser und reicher vertreten ist als selbst in Frankreich. Für den Text sind die bekanntesten Kunstgelehrten hüben und drüben gewonnen. Das wird ein Standard-Work über den Besitz an klassischen Gemälden in Amerika werden, das — bei der raschen Zunahme der Sammlungen — schon ein Jahrzehnt nach dem Abschluss um verschiedene Supplementwerke wird vermehrt werden müssen. Dass es verhältnismässig rasch erscheinen wird, — der erste Band wird noch in diesem Jahre ausgegeben werden — dafür bürgt die Rührigkeit und Energie der Leute, die es übernommen haben. Immerhin wird aber eine Reihe von Jahren darüber hingehen. Die Sammlungen, die ich vor Jahresfrist an dieser Stelle kurz genannt und über die ich vor zehn Jahren eine ausführlichere Uebersicht in der „Zeitschrift für bildende Kunst" gegeben habe, haben sich meist wesentlich bereichert, und eine mindestens ebenso grosse Zahl neuer Galerien ist hinzugekommen. An der Spitze steht durch ihre prächtige geschmackvolle Installation die Gardner-Kollektion in Boston, die seit dem Sommer vorigen Jahres „öffentlich zugänglich" ist, d. h. an bestimmten Tagen zu bestimmter Zeit gegen ein Eintrittsgeld von 4 Mark. Der Hauptwert dieser Sammlung liegt in ihren Bildern der italienischen Schule, aber sie enthält daneben Meisterwerke aus allen Schulen und hervorragende Stücke chinesischer und japanischer Kunst, mittelalterlicher und Renaissanceplastik. Tizians Raub der Europa, für Philipp II. gemalt, Raphaels Porträt des schielenden Kardinals Fedra Inghirami und ein kleines Predellenstück aus früher Zeit, Botticellis Madonna aus dem Palazzo Chigi, Giorgiones kreuztragender Christus sind allbekannte Bilder, neben denen aber Werke von Crivelli, Fra Angelico, Fiorenzo di Lorenzo, Tintoretto u. a. sich fast ebenbürtig halten. Von Rubens besitzt Mrs. Gardner das herrliche Porträt des Lord Arundel aus Warwick Castle, von A. van Dyck ein treffliches Frauenporträt, von Rembrandt nicht weniger als vier tüchtige sehr verschiedenartige Bilder, darunter eine der seltenen Landschaften, von Velazquez einen Philipp IV. in ganzer Figur, von Hans Holbein zwei grössere Bildnisse von Sir William Butts und seiner Gemahlin, von Dürer ein 1521 in den Niederlanden gemaltes männliches Porträt. Einige wenige Bilder sind unwürdig der Sammlung; so der angebliche Sebastiano del Piombo, eine Kopie der kolmarer Madonna Schongauers, eine Kopie der Queen Mary von A. Moro. Unter den italienischen Skulpturen ist ein Stück ersten Ranges Benvenuto Cellinis Bronzebüste des Bindo Altoviti, dessen Ankauf die italienische Regierung um eine mässige Summe ablehnte. Die übrigen Stücke unter den Namen von Luca und Andrea della Robbia, Rossellino, Mino u. s. f. entsprechen aber diesen grossen Namen nicht; dagegen lässt sich ein namenloses Stück: die Anbetung des Kindes in bemaltem Thon als gute Arbeit des Matteo Civitale bestimmen. Ich habe die Schätze der Gardner-Sammlung hier vollständiger aufgezählt, weil sie in der Lafargeschen Publikation den grössten Teil des 1. Bandes einnehmen werden.

Pierpont Morgan soll mit seinen Sammlungen dasselbe vorhaben, wie Mrs. Gardner: sie in einem besonderen Palast aufzustellen und dann dem Publikum zu öffnen; bisher verhinderte ihn daran die thörichte amerikanische Einfuhrsteuer auf Kunstwerke, die ihn bei der Uebersiedelung seiner Sammlungen nach Amerika die Kleinigkeit von etwa 6 oder 8 Millionen kosten würde. Bisher hat übrigens P. Morgan mit wesentlich mehr Glück ganze Sammlungen der Kleinkunst, von Bronzen, Miniaturen, illustrierten Büchern als alte Gemälde erworben. Unter diesen ist der grosse frühe Raphael des Duca di Ripalta, ein guter van Dyck, einige gute englische Porträts und namentlich der ausgezeichnete Hobbema aus Dorchester House zu nennen.

In New-York hat sich in den letzten Jahren namentlich die Galerie von Mr. Henry O. Havemeyer wesentlich vermehrt, sodass sie an Werken der holländischen Schule in Amerika unübertroffen dasteht. Zu ihren 9 Porträts von Rembrandt, 3 Frans Hals und dem Meisterwerk des P. de Hooch ist Manches hinzugekommen. Ein ebenso kaufkräftiger Konkurrent ist ihm in George J. Gould erwachsen, der namentlich den berühmten „Fahnenträger" Rembrandts aus Warwick Castle erworben hat.

Da nur wenige Kunstfreunde des Kontinents Amerika besuchen und diese selten Gelegenheit haben, einen Einblick in die dortigen Privatgalerien zu thun, so wird die grosse Publikation von Lafarge und Jaccaci gerade für Europa von besonderem Interesse sein und dem Studium der Kunstgeschichte ein wertvolles Material zuführen.

Wilhelm Bode.

A. OBERLÄNDER, AMORS SIEG

BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG



FRITZ VON UHDE, DIE TROMMLER BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

AUS DER NEUNTEN AUSSTELLUNG

DER BERLINER SECESSION

DER Eindruck, den die Ausstellung hervorruft, ist nach dem allgemeinen Urteil glänzend. Dabei setzt sie sich wesentlich nur aus Zeitgenossen zusammen. Allerdings ist auch ein Whistler in der Ausstellung, der somit aus einer grossen Epoche herrüberragt. Aber Whistler ist ein „outsider", er hat mit dem Innern der Ausstellung nichts zu thun; mit ihm ist es anders als mit Manet und Monet. Von diesen Beiden schmückten sonst manchmal Werke die Ausstellungen der Secession, machten sie besser, beschämten die Mitglieder, mit deren Produktion sie im Zusammenhang standen. Das ist in diesem Jahr nicht eingetreten; in diesem Jahr wird der Rahmen der Secession von ihren eigenen Werken völlig ausgefüllt.



A. OBERLÄNDER, SCHWEINEHEERDE — BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

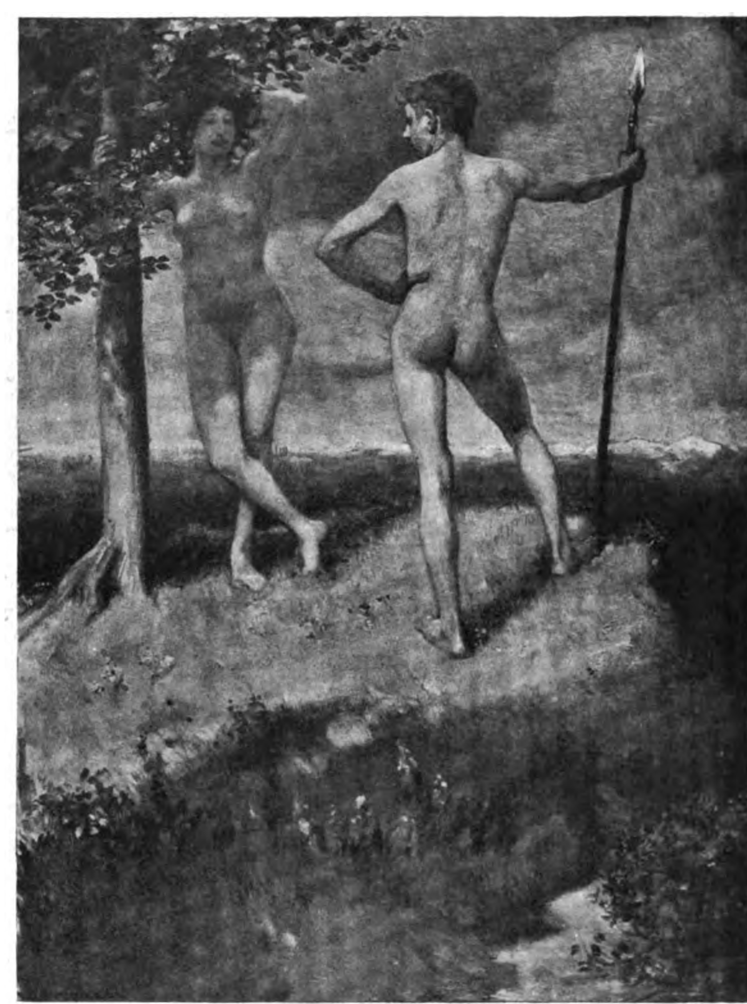
Auffallend ist, wie stark von Deutschland aus die Abteilung der Porträts beschickt worden ist. Das sowohl durch Brio wie durch die Verlebendigung der Persönlichkeit bevorzugteste Bildnis der deutschen Abteilung ist von Max Slevogt. Dargestellt ist die Marietta, eine kreolische Tanzsängerin, die in Berlin in einem Cabaret auftritt. Slevogt dankt dieser Arbeit, wie ich glaube, zum ersten Mal, wenigstens in diesem Umfang, das Glücksgefühl eines starken populären Erfolges. Wie sehr gönnt man ihn ihm! Dieser lebhafte Erfolg hängt augenscheinlich mit dem Sujet zusammen (das Original ist noch weitaus reizender und jugendlicher). Moralisten können hieraus ihre Schlüsse ziehen. In einer Stadt, die nicht weiter von uns liegt als Paris werden in den Gemäldeauktionen des Hotel Drouot wie zur Bestätigung dieser Lehre Frauenporträts von berühmten Meistern mit dem Drei- und Vierfachen des Preises bezahlt, den Bildnisse von der gleichen Qualität, die aber Männer darstellen, von denselben Meistern erzielen. Hieran wird man erinnert, sobald man daran denkt, dass eine so vorzügliche Leistung wie Slevogts schwarzer Andrade an den Berlinern vorüberging, ohne dass jenes Wispern und Weben, Raunen und Photographieren einsetzte, das jetzt das Auftreten von Slevogts Marietta begleitet. Und doch war jener Andrade Don Juan, während diese Marietta kaum Zerlinchen ist.

Man könnte fragen, warum Slevogt der Marietta nicht ein spanisches oder zigeunermässiges Kostüm gegeben hat. Er hat Recht gethan; das Brettlhafte kam durch ein nichtspanisches Kostüm mehr zum Ausdruck als in einem spanischen Gewande — besonders noch, weil die Figuren, die im Hintergrund zu der Scene gehören, sich bemühen, spanisch auszusehen. Eine andere Frage aber stellt man mit mehr Grund: warum Slevogt der Marietta nicht ein wirklich modernes Kostüm vom Brettl gegeben hat sondern eines von Slevogtscher Erfindung. Hiermit in engem Zusammenhang steht die Frage, warum er die kleine, puppenhafte und runde Gestalt des Originals ein wenig und doch fühlbar in die Länge zog und sie nerviger, nervöser und leidenschaftlicher machte. Es ist nicht sowohl wichtig, den Umstand festzuhalten, dass das Bildnis, was den Körper betrifft, nicht sehr ähnlich geblieben ist, als es Interesse verdient, sich damit zu beschäftigen, *warum* Slevogt diesen Körper anders — von der runden, glatten Schönheit abgekehrt — gab. Und damit kommt man zu der leidenschaftlichen Abwendung Slevogts von der „Schönheit“, die ihn auch bei den Sklavinnen seines Bildes vom Ritter im Haremszelt zu Gestaltungen greifen liess, welche sein Ritterbild unpopulär machten. Dieses Mal hat er sich in dieser Beziehung Zurückhaltung auferlegt, die Spur seines leidenschaft-

lichen Ingrimms gegen die Schönheit ist aber doch noch sichtbar.

Das Bild hat darin, wie das Gelb des Schleiers mit dem Blau der Toilette auf dem Fussboden durcheinanderscheint, ein paar sehr schöne Pinselstriche; wundervoll ist das Gesicht, herrlich der Teppich gemalt. Prachtvoll ist das Stück Stillleben mit dem Stuhl und dem auf ihn gehängten Hute, die Atmosphäre, der dunstige Raum, von Cigarettenrauch erfüllt, der malerisch behandelte Hintergrund, die Raumdisposition, das Verhältnis der Hauptfigur zum Rahmen. Die Marietta wird, glaube ich, in Slevogts Werk jedoch durch den schwarzen Andrade übertroffen, der ihr durch glänzende Zeichnung — die Marietta hat an der einen Schulter ein Stück zu viel —, Einheitlichkeit des Charakters, Interesse des Gegenstands noch vorgezogen werden muss.

Ein anderer „Clou" der deutschen Abteilung — von ganz anderer Art — ist die Wand mit den Oberländers. Wir sind hier im Gefilde der Classicität. Namentlich das Bild mit den Schweinen ist von einer unglaublichen Schönheit. Mit bescheidensten Mitteln ist es überaus expressiv; wundervoll gezeichnet, mit einer Kunst, die alle Teile beherrscht. Auch das Landschaftliche auf allen diesen Bildern Oberländers ist entzückend. Grüne Blätter und zarte Zweige mit einem flüssigsten Pinsel gezeichnet und mit Wohllaut gemalt. In dem Bilde von Amors Sieg ist der Sohn der Venus ein lebensvoller Knabe voll Schalkheit. Wundervoll ist der Löwe gezähmt, „frisiert", im Ausdruck unvergleichlich. Subtil ist Oberländers Malweise, nicht kleinlich; voller Ausdruck ist sie, niemals übertrieben.



LUDWIG VON HOFMANN, AM SCHEIDEWEGE BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

An der Wand Liebermanns finden wir neben zwei Bildern mit Motiven, die er bereits wiederholt behandelte, eine Scene mit badenden Knaben, die eine glänzende Ausgestaltung erfahren hat. Das Bild ist ausgezeichnet durch seine Malerei. Helle Knabenkörper sind mit einer ausserordentlichen Feinheit des Tons vor einer graugelben Düne in lebhaften Bewegungen nervös dargestellt.

Unter den deutschen Figurenbildern führen die Uhdeschen, aus dem Anfang der achtziger Jahre stammenden, in die Entwickelungsgeschichte des deutschen Naturalismus zurück. Man sieht von Uhde die „Trommler", ein Bild von ausserordentlichem Studium, intim gezeichnet, in der Farbe etwas kraftlos, und als zweites Bild sein „der Leierkastenmann kommt" — eine Arbeit, die auch mit ihrem Titel zeigt, wie der deutsche Naturalismus vielleicht mehr als man sich zu entsinnen glaubt, der Genrebildmotive nicht entraten hat. Die beiden Bilder, von denen die „Trommler" das feinere sind, werden immer für die Geschichte unseres Naturalismus wichtig bleiben.

Ludwig von Hofmann ist mit seinem älteren Bilde „am Scheidewege" und einem anmutigen Theatervorhangentwurf erschienen. In Carl Strathmanns „heiligem Franz von Assisi" ist alles köstlich; da sind die Vögel köstlich, von denen der Heilige umringt wird, die Wiese ist köstlich, auf der er steht und die mit stilisierten Blumen bepflanzt und in verschiedenen Tinten gefärbt ist, die Bäume sind



KARL WALSER, AM FENSTER — BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG



M. SLEVOGT, MARIETTA. IM BESITZ DES HERRN ROTHERMUNDT BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG



MAX LIEBERMANN, BADENDE KNABEN

BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

köstlich, die phantastisch sternartige Blätter haben oder sich in dichten schwarzgrünen Massen von dem Firmament, welches Wolken zeigt, die mit üppigen Goldrändern versehen sind, abheben — selbst die dunkle Figur des Heiligen, der inmitten der juwelenhaften, schmelzreichen Umgebung steht, ist noch köstlich, — nur sein Gesicht ist es nicht. Es hätte nicht ein Clowngesicht sein dürfen. Eine höhere phantastische Heiterkeit hätte es haben oder wenigstens ein drolliges Wesen offenbaren müssen. Jetzt ist es nur eine Karikatur und man betrachtet es nicht ohne Enttäuschung, doch nicht lange Zeit, denn es ist im ganzen unwesentlich in der Oekonomie dieses phantastischen Bildes, man freut sich an dem langen dunklen Stecken der Figur inmitten des wie mit rotem Golde unterlegten Farbenklanges der übrigen Teile und findet das Bild in seiner Gesamtheit ausserordentlich.

Man findet das Bild um so hervorragender in der Erwägung, welchen Zuwachs unsere Kunst seit etwa zwanzig Jahren erfahren hat. Damals war noch Carl Gehrts berühmt, der in seinen Aquarellen aus der Welt der Romantik und der Gnomen Leistungen hervorbrachte, welche uns gegenwärtig so schmächtig dünken!

Von Strathmann erscheint mir jedoch noch vollkommener als der heilige Franz von Assisi die Landschaft, welche er „Eichen“ nennt, ein flammendes Bild von stilisierten Zweigen vor einem Nachmittagshimmel, unten mit einem Staket. Beide Arbeiten haben wir im ersten Jahrgang, Seite 260 und 262, nachgebildet, daher kommen wir jetzt in der Illustration nicht mehr auf sie zurück.

Von Karl Walser gefallen mir die spitzigen, lustigen Bilder sehr. Eine aschblonde Dame, an einem Stuhl von grauem Ahorn stehend, nimmt man vor einer lebhaft grünen Baumlandschaft im Genre Strathmanns wahr. In sanften Tönen ist die Dame gemalt, helle grüne Hausschuh hat sie an, einen hellgrünen Rock trägt sie, darüber ein graues Kleid, und Spitzen hat sie am Kragen, und Spitzenmanschetten — etwas Beardsley, etwas Somoff und ein wenig Strathmann.

Eine Strasse bildet den Gegenstand einer anderen Schöpfung von Walser. Auch hier sind wir nicht in der Wirklichkeit. Nie hat es einen so lackierten Nachthimmel gegeben, von dem eine so weisse Strasse mit so gleichmässigen Etagenhäusern sich abhob. Die Strasse ist mit Schnee bedeckt, der Himmel zeigt Sterne. Im vierten Stock brennt irgendwo noch eine Lampe; und gegenüber steht auf dem Trottoir mit hinaufgeschlagenem Kragen an die Häuserwand gelehnt ein langer, schmächtiger Jüngling. An einer Strassenecke sieht man einen hellbeleuchteten Gastwirtseingang; der Schnee empfängt dort eine rötliche Färbung. Schematisch stehen die Laternenpfähle in dieser Strasse, so maniériert schlank in ihrer Geradheit wie der Himmel



KARL WALSER, STRASSE — BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

schwarzglänzend und unnatürlich ist. In dem gleichen leicht travestierenden Geist sind die winterlichen Bäume, die die Strassenränder schmücken, mit ihren Aesten und Zweigen, wie vom kleinen Moritz höchst zierlich gezeichnet. Und alles Dies hat in seiner Mischung einen eigenen Reiz.

Auf einem dritten Bilde des Künstlers sieht man einen Blumenladen. Die Darstellung ist von der Natur abgekehrt und doch voll Naturgefühles. Die Blumen sind mit einer Regelhaftigkeit gemalt, die sie stilisiert macht, — parodistisch stilisiert — und man wiegt sich auf dieser Schaukel des Parodistischen und doch nicht unbedingt nur parodistisch Gemeinten. Die zarten, wahren Töne der Blumen geniesst man und betrachtet erfreut einen spitzig und unmöglich gemalten kleinen Jungen, der vielleicht aus Japan kommt und den man über den Fahrdamm der berliner Vorortsstrasse laufen sieht.



LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, BILDNIS SEINER GATTIN
BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

Bei Brandenburg ist die Selbständigkeit der Vision schätzenswert. Eine keusche Phantasie spricht sich in seinem Bilde „Sommertag“ aus. Man sieht Amoretten, die in den Zweigen einer Eiche spielen. Am Boden steht eine Fee und hebt lächelnd zu ihnen die Hände auf. Besonders gelungen ist eine Partie links: mit sich kugelnden Panisken auf dem Wiesengrund. Doch alle diese Figuren sprechen nur die Stimmung der Landschaft aus; sind nicht ihre Hauptsache. Das Bild macht einen überzeugenden Eindruck in Licht, Schatten, blauem Wasser und mit den Zweigen, die sich tauig von der Luft abheben. Es ist eine vorzügliche Leistung Martin Brandenburgs.

Leistikow zeichnet sich dieses Jahr durch einige besonders gute Bilder aus. Eine Landschaft mit blauem See und Felsen versinkt in die Nacht. Der Teppich des Sees leuchtet auf, ein schönes Grün entwickelt sich auf seiner schwarzbläulichen Fläche.

Von Ulrich Hübner sind das Strombild und das Frühlingsbild von Zeuthen mit einem Schleppdampfer hervorzuheben. Alberts hat in überzeugender Ehrlichkeit die blühende Hallig im Mai gemalt. Ein feines Empfinden ist in Kruse-Lietzenburgs nächtlichem londoner Stadtbilde „Primrose-hill“. H. v. Volkmanns „dockweiler Mühle“ in bleichem Dämmer, vorn mit dem lichtspiegelnden schmalen Wasserlauf gefällt durch das Licht und das lebhafte Gefühl für das Räumliche. Mackensens grosses Bild kommt mir unausgefüllt vor. Stefan Filipkiewicz mit einem sehr guten „Bachufer im Tauwetter“, Edmund Steppes, Leo Prochownik sind zu nennen. Agathe Herrmann zeigt sich geschmackvoll in einer „italienischen Strassenecke“. Von Modersohn bemerkt man ein schlicht dargestelltes kleines Mädchen im Garten, das neben einer Glaskugel



MARTIN BRANDENBURG, SOMMERTAG — BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

mit einem Vogel über einem Laubdach Zwiesprach hält.

Ein prächtiger Landschaftsmaler ist der Schweizer Cuno Amiet. Sein Bild „Mutter und Kind", eine Gruppe auf einer blühenden Wiese, das Kind mit einer Blume in jeder Hand, ist mit einem machtvollen Gefühl komponiert, sein Bild „Herbstlandschaft" ein kühner Lichteindruck. Hier gefällt mir auch die Technik, obwohl sie derjenigen der Neo-Impressionisten entspricht. Die Arbeit von Cuno Amiet geht nicht auf „Helle" aus; sie hat nichts Raffiniertes, vielmehr etwas Männliches. Es ist interessant, mit dieser *Skizze* das zarte Werk von Paul Baum in der Ausstellung zu vergleichen, die Landschaft mit dem Turm in der Dämmerungsstunde. Der Berufs-Neo-Impressionist Paul Baum ist bei seinem Bilde durch das Zusammenfassen der Naturtöne in Pünktchen und durch die Verteilung der Pünktchen in bestimmten Abständen auf die Leinwand zu dem Resultat, zu demselben Resultat, zu keinem andern gelangt, das ältere Maler durch physisches Mischen der Töne erzielen. Für den Beschauer ist ja kein Nachteil dabei, dass dieses Ergebnis von Paul Baum nur mit Wirkungsberechnungen erreicht werden konnte; aber ein Blick auf die Landschaft von Cuno Amiet verschafft das Wohlbehagen, dass kein unnützer Aufwand der Kräfte eingetreten ist, da sein Bild in der That den Eindruck giebt, dass jener Augenblick der Natur, den er darstellen wollte, das sich Durcheinanderschieben dieser Farben in diesem Momente durch ein an den Webstuhl erinnerndes Verfahren wirklich am entsprechendsten wiedergegeben werden konnte.

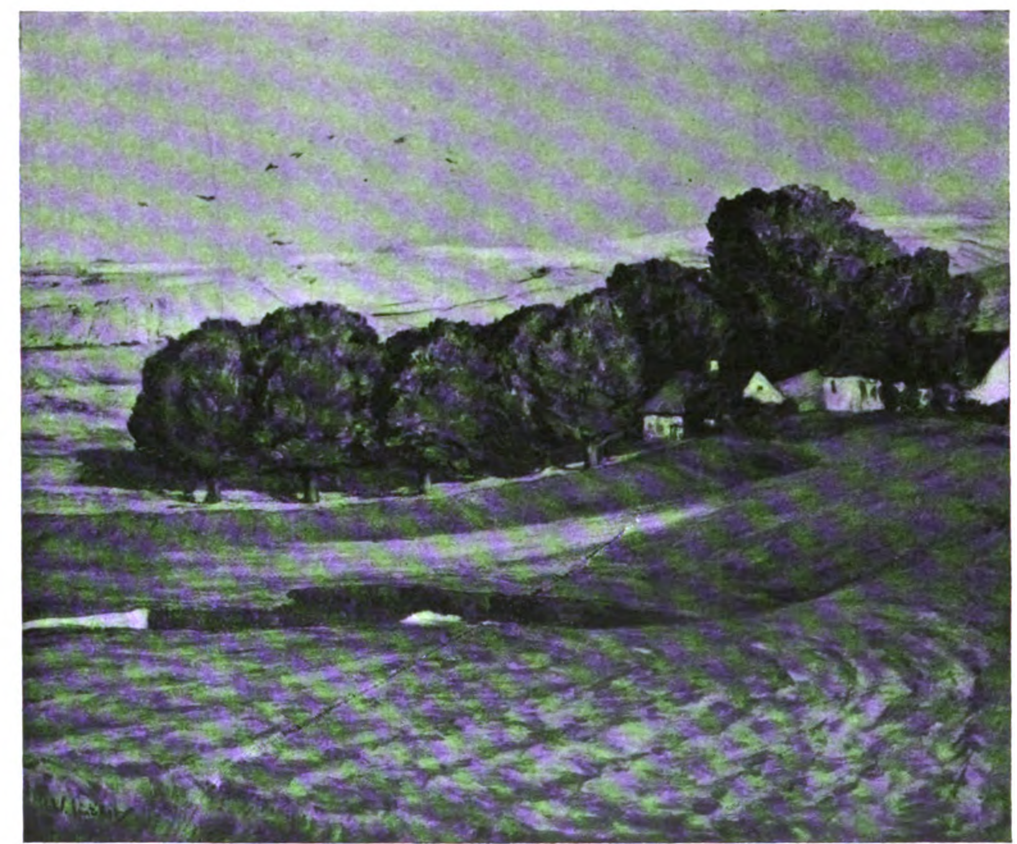
Die Abteilung der Plastik ist klein.

Hier sind Nicolaus Friedrichs vortrefflich und gründlich durchgearbeiteter grosser „Bogenspanner", Klimschens Büsten und sein zierliches „Mädchen beim Auskleiden", die guten Büsten von Oppler und neben einer „Jo" in Marmor der ganz hervorragende „Stier" in Bronce von dem münchener Bildhauer Mathias Streicher zu nennen.

Eine wundervolle Leistung unter den Bildnissen ist das Porträt, das Kalckreuth von seiner Frau gemalt hat; auch überaus ähnlich. Dies Bild hat die Unscheinbarkeit und Schönheit echter Kunstwerke. Es gelingt Kalckreuth gerade bei den Porträts seiner Frau, die schönste Aufgabe des Porträtisten zu erfüllen: dass er den Charakter durchdringt. Dieses Porträt ist fast so gut wie das andere schöne Bildnis seiner Gattin, das Kalckreuth im Jahre 1889 auf der pariser Weltausstellung hatte. Sie steht so im Dämmern da, so bescheiden ist selbst



JAKOB ALBERTS, BLÜHENDE HALLIG BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG



WALTER LEISTIKOW, HERBSTLANDSCHAFT BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

der Sonnenstrahl dargestellt, der auf die Wand des halblichten Raumes fällt, vor dem sie steht— dies ist sicher eins der charaktervollsten Bilder der deutschen Schule. Wenn Kalckreuth die Fähigkeit immer hätte, sich so zu konzentrieren, wie er es in den Bildnissen seiner Gattin und seiner Angehörigen thut, so hätten wir die Sicherheit, dass er einer unserer besten Porträtmaler ist.

Robert Breyer hat in diesem Jahre das Bildnis einer Dame ausgestellt, bei dem wir ein reinkünstlerisches Bemühen wahrnehmen. Leider hat ihn sein Können im Stich gelassen. Der Eindruck, der davongetragen wird, ist ein nicht günstiger. Das Gesicht der Dargestellten steht nicht im Raume, ist nicht von Luft umgeben, es steckt vielmehr wie ein Stück Mosaik im Bilde, ist auch ausserdem Malerei geblieben. Doch ein Teil dieses Porträts ist gut: das Profil im Spiegel und das rote Kleid. Man kann die Hoffnung hegen, dass Breyer mit seiner entschiedenen koloristischen Veranlagung und bei dem grossen, zu bewundernden Ernste, der ihn erfüllt, sich durchringt.

In einem merkwürdigen Gegensatze zu Breyer steht Leo v. König. Malerisch stehen seine Sachen weit unter den Breyerschen; Breyer hat Schmelz und Originalität. Doch hat König eine glückliche Natur. Er erlangt es erstens, liebenswürdige Erscheinungen zu finden; zweitens giebt er sie oberflächlich, flüchtig, doch so wieder, dass man den Eindruck des Reizenden dieser Erscheinungen erhält. Man möchte sagen, dass seine Bilder eine beauté du diable haben.

Jan Veth, unser ausgezeichneter Mitarbeiter, hat eine ganze Wand mit Porträts ausgestellt. Durch dieses Verfahren ist seiner Kunst, die sonst hier unbeheimatet wäre, so weit als möglich eine Heimstätte geschaffen worden. Im Grunde passen seine Bildnisse auf Ausstellungen nicht: sie sind für das Zimmer gedacht, in dem sie einst hängen sollen und in dem sie häufig auch gemalt sind. Sie sind auf Ausstellungen um so mehr deplaziert, je mehr sie in ihrer reinen Sachlichkeit die Angehörigen des Dargestellten erfreuen.

Sehr dem fremdartigen, eigentümlichen Wesen der Dargestellten entsprechend ist das Porträt der Frau v. Hofmann von Dora Hitz. Lovis Corinth hat ein prickelndes Porträt von Tini Senders vorgeführt. Doch werden wir ihm in der Abteilung der Figurenbilder noch einmal begegnen. Linde-Walther hat ein Bildnis des Malers Rhein ausgestellt, das im Kopf von vollendeter Aehnlichkeit ist und in der Figur ein geschmackvolles Arrangement zeigt. Ein vortreffliches Bildnis ist von Ernst Bischoff-Culm. Sabine Lepsius brachte ein angenehmes Kinderporträt. Hancke ist in diesem Jahr unglücklich. Sein Bildnis einer Dame ist nur flüchtig und unfertig. K. v. Kardorff befriedigt in dem Porträt eines Abgeordneten durch den Blick für das Physiognomische; er gewinnt unseren Beifall durch die naive, nicht durch Umschweife getrübte Antwort auf die Frage: wie sieht der Dargestellte aus. Doch erfüllt er noch nicht bei dieser Arbeit die Forderung guter Malerei.



DORA HITZ, BILDNIS DER FRAU L. VON HOFMANN.
BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

Durch die Bildnisse der jüngeren Künstler der berliner Secession geht der Geist der letzten Reichstagsreden. Man sieht an den von ihnen gezeigten Bildnissen diese neue Malerei, über die unsere Reichsboten sich das Wort gaben, dass man in der Secession die Dinge zu malen suche, nicht wie sie sind, sondern wie sie von Licht und Luft bestimmt erscheinen. Diese Porträts sind zumeist nach derselben Methode gemacht, malerisch, ohne mehr Ausblick auf den Kopf als auf die Stiefel, — Schulbilder. Die schöne

Gesundheit dieser Bilder soll nicht verkannt werden, man muss aber fragen: sind es wirklich Bildnisse? Der jetzt erfolgte Tod Lenbachs bringt die Frage um so eher auf die Lippen. Trübner, unser ausgezeichneter älterer Secessionist, hat in seiner Abneigung und mit seinem Witze betreffs Lenbach gesagt, er sei wie ein Varieté-Künstler, der dadurch Beifall gewinnt, dass er als Kopist bald in der Maske Sonnenthals, Lewinskys, bald Kainzens auftritt. Künstler, die in anderen Tönen reden, verweise man, sagte Trübner, bei der Deklamation aufs Brettl, während man Lenbach einen Platz unter den Fürsten anwies ... Schön und gut. Aber Lenbach hatte — was bei seiner Manier freilich nicht solche Forderungen stellte wie bei einem naiven Künstler — eine Vorstellung von den Aufgaben des Porträts. Selbst Trübners Wort: das Porträt ist der Parademarsch in der Malerei — ein Wort, das unseres Künstlers Ueberzeugungen ausprägt —, ist bedenklich. Es zeigt, dass Trübner nicht das eigentlich Bildnismässige beim Bildnis in den Vordergrund stellt. Der Ausspruch ist bei Trübner ein Ergebnis der hohen Kultur im Malen und eines starken Temperamentes. Für die Jüngeren ist er aber gefährlich. Sie lernen zum Beispiel nicht von einer charmanten Frau *ihren* Charme ausprägen. Ein solcher Ausspruch führt sie beim Porträt ins Uferlose. In diesem Zeitpunkt ist der Anblick einiger nordischen Bildnisse, die auf die Secessionsausstellung gelangt sind, für unsere jüngeren Künstler vielleicht ein pädagogisches Mittel. Diese Bildnisse sind von keiner künstlerischen Bedeutung allervornehmster Art. Sie haben nicht den Ewigkeitsstempel von so hervorragenden Leistungen, dass wir ihre Schöpfer etwa in einer Reihe mit den Meistern, die uns am Herzen liegen, nennen würden. Sie geben aber unsern jüngern Künstlern, die nur das Malerische anstreben und doch Bildnismaler zu sein hoffen, die Lehre, dass es unbeschadet der Leistungen einiger ganz seltenen Phänomene für die Porträtmaler darauf ankommt, dass sie in die Persönlichkeit des Darzustellenden hineinsehen und aus ihr schöpfen.

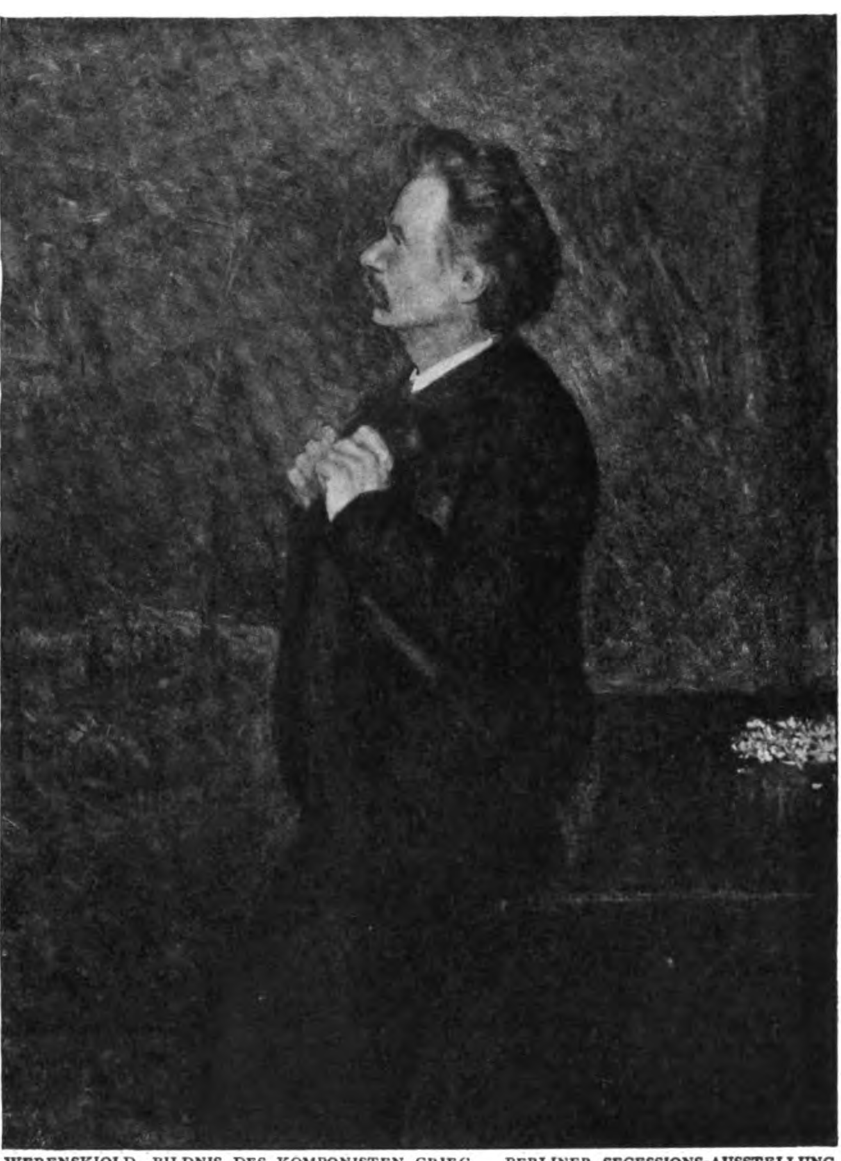
Ein ausserordentlich sympathisches Porträt in diesem Sinne ist das des Komponisten Grieg von Werenskiöld. Es hat etwas lieblich Liebenswürdiges. Nicht Pinselstrich tritt uns hier entgegen, wir bemerken vielmehr ein liebevollstes Eingehen auf eine einzige Person: Grieg. Sein Bildnis wird durch die Veilchen erhellt, die rechts von dem Komponisten auf einer Kommode blinken. Sie drangen in des Bildes Poren ein, nicht allein die Kommode spiegelt sie wieder, die Veilchen durchdringen das ganze Bild, so dass mit einem gewissen Rechte gesagt werden kann: sie sind des Bildes Mittelpunkt. Koloristisch sind sie es, man atmet sie, sie füllen das durch einen Gobelin abgeschlossene Zimmer. Dennoch ordnen sie sich dem Dargestellten unter, und sein Profil ist das, was sich einprägt. — Dies Bildnis Werenskiölds ist vielleicht nicht so mächtig wie dasjenige, das er vor einiger Zeit von Björnson ausstellte, es ist dem Gegenstande entsprechend weniger stark. Es ist aber vollkommen. Auch das zweite Porträt, das Werenskiöld in der Ausstellung hat, das Bildnis eines alten Staatsrats, erfüllt die Aufgaben eines Porträtmalers in glänzender Weise.

Ein vorzügliches Bildnis ist von Wilhelm Hammershoi. Was dem Bilde mangelt, ist jener



JAN VETH, BILDNIS — BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

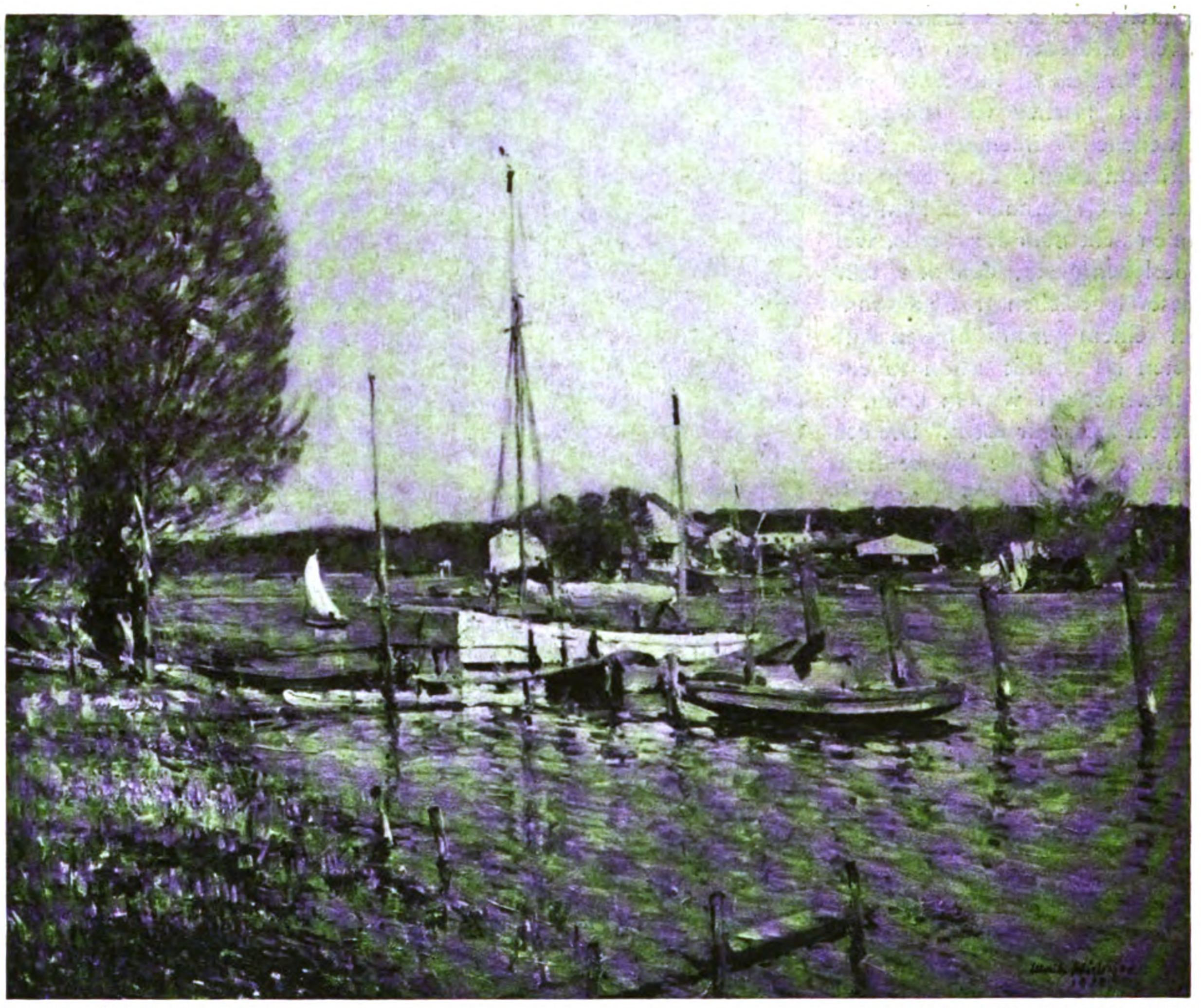
Schmelz, der auf manchen kleineren stilllebenhaften Arbeiten des Künstlers zu bemerken war, weissen Tischen vor sonnenbeschienenen Wänden, die wir früher von ihm sahen. Hier zieht uns aber der Gegenstand an. Fünf Personen sieht man dargestellt, weit überlebensgross, dennoch stört dieses Ueberlebensgrosse, das sonst bei seinem geringfügigsten Auftreten im Porträt schon so entsetzenerregend wirken kann, in diesem Falle gar nicht. Die Personen scheinen die Maasse dieser Grösse zu haben. Man sucht in die Physiognomien dieser fünf Erscheinungen zu dringen, wie es Hammershoi, der sonst der Maler der stillen Schönheit ist, selber gethan hat. Es sind fünf ernste schwere Gestalten. Sie haben etwas Kirchenältestenhaftes trotz der Branntweingläser, die geleert vor ihnen stehen — auch unabhängig von den Kerzen, die vor ihnen stehen und die den feierlichen Eindruck vielleicht etwas vermehren. Die Frage für den Beschauer in Deutschland ist nur die: wer sind diese fünf Männer? sind sie wirklich so bedeutend? scheinen sie nicht über den Rang ihrer Klasse hinauszugehen? sind sie wirklich mehr als Dorfschulzen? Möglicherweise — sagt sich der Beschauer in Deutschland — liegt etwas freundlich Bramarbasierendes in ihnen. Das thut dem Eindruck, den das Bildnis auf ihn macht, Abbruch ... bis er erfährt, dass die von Hammershoi Dargestellten Künstler sind ... Und dann übersetzt er sich solche Künstler aus dem Deutschen in das nordisch bauernhaft Puritanische und findet sie begreiflich.



WERENSKIOLD, BILDNIS DES KOMPONISTEN GRIEG. BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

Zu den mustergültigen Bildnissen aus dem Norden ist durchaus nicht das Porträt zu zählen, das der wenig begabte Laurits Tuxen von Kroyer gemalt hat, ein Bildnis, welches das Pleinair kompromittiert und das den Unsinn der Ansicht, eine mit gemeinem Sonnenlicht übergossene Figur könne in der Hoffnung gemalt werden, dass auf solche Art ein individuelles Porträt zu Stande komme, in hellste Beleuchtung rückt. Von ausgezeichneter Diskretion ist in dem dänischen Saale das Porträt einer in sich hineinblickenden Frau von Ejnar Nielsen: „in der Hoffnung". Es ist fein in hohem Grade, schön gezeichnet und intim im Ton.

In der französischen Abteilung hat Blanche ein sehr fades Porträt. Dieser Künstler, ein Proteus, leistet nur dann im Bildnis etwas, das uns erfreuen kann, wenn er Physiognomien begegnet, bei denen er, sei es etwas Weibliches, sei es etwas Distinguiertes, irgend etwas, das Reiz hat, ausdrücken kann. Vollkommen uninteressant aber wird er, wenn er wie hier eine Art von Bäckerfamilie malt. Die Robustheit fehlt ihm, die für derartige Gegen-

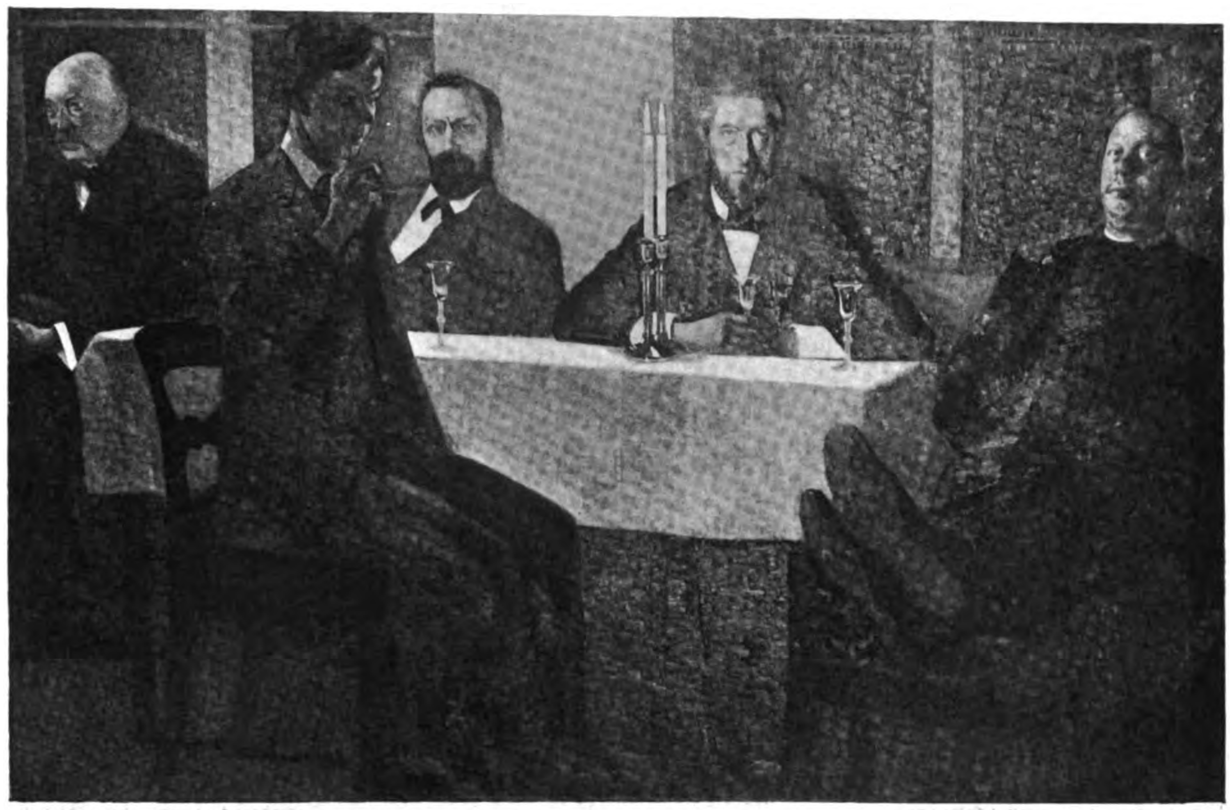


ULRICH HÜBNER, DER STROM — BERLINER SECESSIONSAUSSTELLUNG

stände erforderlich wäre. Uebrigens hat über der französischen Abteilung überhaupt kein glücklicher Stern gewaltet. Der Lucien Simon wirkt ganz illustrativ, die Cottets sind weit schlechter als was Cottet sonst gemalt hat, Besnard hat einen mit Unrecht so genannten Studienkopf gesendet, ein Bild, das so erscheint wie eine Arbeit, die ein Künstler für die Provinz gemalt hat, und von Georges d'Espagnat sieht man Arbeiten, die wie mit einem Bindfaden konturiert sind. Einzig Carrière ist in dieser französischen Abteilung mit einem guten Bilde vertreten.

Das glänzendste Bildnis der ganzen Ausstellung ist selbstverständlich das von Whistler.

Dieses Werk, eine unter den Arbeiten des Künstlers, die in der ersten Reihe stehen, auch wenn die Vorzüge des Bildes von Whistlers Mutter oder des Carlyle nicht erreicht werden, ist wunderbar. Es ist nach meiner Meinung die Forderung an ein vorzügliches Porträt zu stellen: ähnlich zu sein: das Porträt Théodore Durets von Whistler ist lächerlich ähnlich. Der Mann ist vor vielleicht fünfundzwanzig Jahren dargestellt worden und noch heute ist die Aehnlichkeit eine solche, dass wir ihn nicht nur sehen, dass wir seine Stimme zu hören glauben. Das Porträt zeigt die Stimme Théodore Durets — so individuell ist es, so geht es auf Théodore Duret ein. Es zeigt auch keine dieser Verhässlichungen oder Verschönerungen, welche die Folge der „Subjektivität“ zu sein pflegen. Es giebt ja drei Arten: erstens jene, die die nicht zu bändigende Begleiterscheinung gewaltiger Genien ist und die den darzustellenden Menschen umwirft und ein Gebilde aus des Künstlers Phantasie aus ihm macht. Dann eine zweite Klasse, die nur der mildere Ausdruck für eine nicht absolute Herrschaft über



HAMMERSHOI, FÜNF PORTRÄTS — BERLINER SECESSIONSAUSSTELLUNG

die Materie ist. Es giebt endlich eine dritte Art, die das Eigentum von Wald- und Wiesenkünstlern ist, die ihr Publikum durch Retouchen beglücken wollen. Whistler ist von der ersten Art dieser Subjektivität nicht angegriffen. Sein Porträt Théodore Durets ist vielmehr *identisch* mit der Natur. Zugleich aber ist es, darin wie es im Raume steht, wie es hinter den Rahmen in eine nicht blendende Helligkeit zurücktritt, so dass es aus der Entfernung auf uns wirkt und der Mann in seiner ganzen Erscheinung vor uns tritt, eine Leistung, wie sie einem grossen Porträtisten entspricht.

Von Lovis Corinth sehen wir eine „Grablegung". Sie ist keiner von den Schlagern der Ausstellung, sie erscheint uns dennoch als ein wesentlicher Fortschritt des Künstlers, weil sie eine geschlossene Komposition und keine jener zerfliessenden Figuren aufweist, welche sonst auf figurenreichen Bildern Corinths leicht entstehen. Die Beleuchtung ist gut, die Reflexe sind mit vorzüglichem Verständnis gemalt, die Charakteristik ist treffend — bis auf die Figur von Christus. Diesen darf man nicht in diese Regel einbeziehen: bei dem Gesicht von Christus wurde Corinth von allen guten Geistern verlassen oder richtiger, er hat sie nicht angerufen: dieser Kopf ist so fern von aller Möglichkeit, für einen Christus gehalten zu werden, dass man annehmen möchte, in einer gewissen Art von Scheu, die man begreift, habe Corinth hier darauf verzichtet, das Bild weiter führen zu wollen. Etwas Aehnliches von Zaudern sahen wir in München bei dem vortrefflichen Prof. Löfftz. Er hatte eine Pietà gemalt; über ein Jahr lang blieb die Stelle, an der Christi Haupt sein musste, ohne Antlitz.

Ein in seiner Art vorzügliches Bild hat Baluschek gemalt. Er hat Grossstadtpoesie, Empfinden nüchterner Grösse in einem weiten Bilde von sich mächtig ausdehnenden Geleisen und rangiert werdenden Zügen im Schein elektrischen Lichts vor einem Bahnhof. In Curt Herrmanns Stillleben mit einigen dunklen, persisch anmutenden Schmuckgegenständen ist viel Feinheit und Delikatesse. Heinrich Hübner giebt uns in den Darstellungen eines Innenraums und eines Landhauses Bilder von zarter Empfindung. Philipp Franck führt ein Genrebild einer jungen Frau, die sich zwischen zwei Fenstern im Spiegel mustert, in hellen Tönen recht anmutig vor. Sehr untergeordnet wirkt Maljawine.



KUNO AMIET, MUTTER UND KIND — BERLINER SECESSIONSAUSSTELLUNG

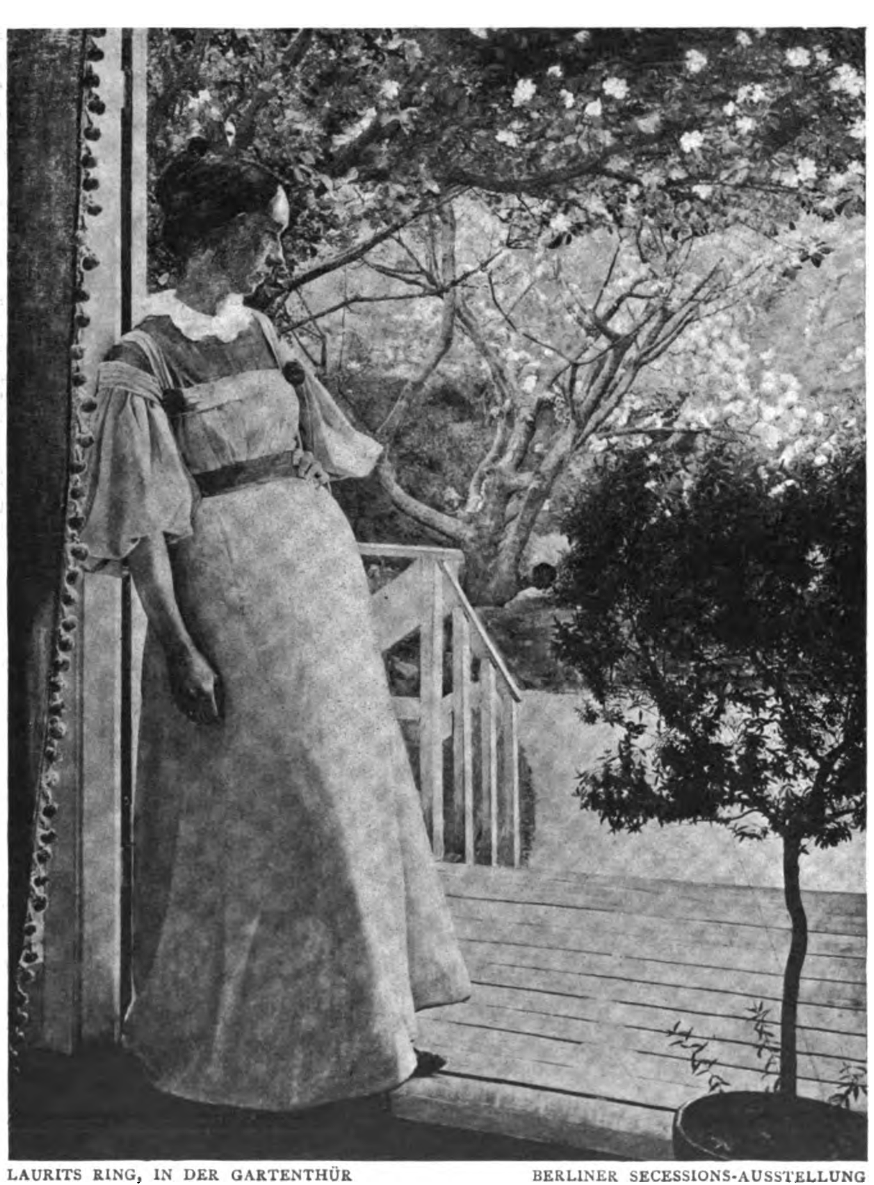
Mit unserer Vermutung, dass er ein leerer Kopf sei, haben wir recht behalten. Sein „Bauernmädchen“ zeigt kein Leben.

Die Ausstellung der münchener Künstlervereinigung „die Scholle“ wirkt, wie im vorigen Jahr, rückständig. Walther Püttner giebt ein Bild von einigen Masken, einer weissen und einigen braunen — nur die Farbflecke, wie sie sich auf einem grünen Hintergrund absetzen. Die Vorstellung von der Leere einer Kunstübung gleich dieser wird ergänzt durch das nun freilich unendlich unerfreulichere Bild „der Fechter“ von Fritz Erler. Der Maler zeigt diesen Fechter von einer blauen Luft sich abhebend. Mit Geflimmer etwa wie Dreifarbendrucke in Photographien hebt sich der Fechter mit seinen blauschwarzen Hosen in dieser leuchtenden Luft, die mit Wölkchen durchsetzt ist, ab. Sein Gürtel ist leuchtend grün, dieselbe Farbe zeigt sein Säbelkorb. Dieselbe Farbe der Säbelkorb seines unsichtbar bleibenden Gegenübers, der eben nur mit der einen fechtenden Hand in das Bild hereinragt. Unser Fechter hat ein *dummes* Gesicht. Es hat auch keine Lebenskraft. Das ganze Bild hat eine unsinnige und unsinnliche dekorative Richtung, es ist eine Ausgeburt des „Ateliers“; Atelier als Gegensatz zur wirklichen Schöpferstimmung genommen.

Sehr gute Bilder der münchener Schule sind von Landenberger der Knabenakt und die weisse Kommunikantin, von Lichtenberger sieht man ein paar weniger gewichtige aber graziöse Werke: eine „Studie“, ein „Variété“. Von Reiniger in Stuttgart ist ein kraftvolles und stimmungsvolles Abendbild gekommen. Trübner ist prachtvoll durch die Koloristik eines Stilllebens aus den siebziger Jahren und durch einige Landschaften vertreten und seine Gattin hat ein sehr hübsches Stillleben ausgestellt.

Die nordische Abteilung hat ausser den Porträts auch Figurenbilder: da ist von dem Finnen Magnus

Encken ein interessanter Knabenakt „Erwachen“ zu nennen und von dem Dänen Laurits Ring ein vorzügliches Gemälde „in der Gartenthür“. Des Dänen Ring Bild ist unter der Einwirkung jener Ideale entstanden, die einstmals Bastien-Lepage aufgestellt hatte, die nun in den Hintergrund getreten sind; es hat aber vor Bastien-Lepage den Vorzug, dass es weniger „Vortrag“ hat, dass man es einfacher nennen kann. Von dem dänischen Historienmaler Zahrtmann, sieht man ein bemerkenswertes Bild des Königs Salomo mit der Königin von Saba. Das Gespräch ist wie von einem Regisseur der Hofbühnen angeordnet, ehe es die Meininger gab; die Kostüme aus der „Welt des Scheines“, die Blumen welk, die Haltungen konventionell. Eben in dieser Weise vorgeführt, aus den Kostümen sich herauswickelnd, zu der Pose, die der schlechte Regisseur gab, im Contraste, treten König Salomo und seine Freundin fast lebensvoll vor uns hin; den jungen Salomo der Zahrtmannschen Phantasie sehen wir, die ältere und grössergewachsene Freundin mit blondem Scheitel, ein wenig blaustrumpfartig in dem Mienenspiel des beschatteten Gesichtes — des von einem Sommernachmittag in einem *dänischen* Garten beschatteten Gesichtes ... Das Bild Zahrtmanns, dieses Schwelgers, ist ein nur durch seine blassgewordene Erscheinung jetzt altes Bild. Es stammt aus der noch nicht sehr lange vergangenen Vorzeit, da man die ohne Leben daliegende Historienmalerei der Kunstvereine zeitgenössisch zu machen und die Leiche zu galvanisieren suchte. — Die Rebusse von Axel Gallén, die die Ausstellung bietet, haben mich nicht angezogen.



LAURITS RING, IN DER GARTENTHÜR — BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

Einen merkwürdigen Eindruck gewähren zwei Werke des Schweizermalers Hodler. Spricht man zuerst von der Landschaft, die sich „Waldlied“ nennt, so sieht man einen Bach über Steine hüpfend. Die Sonne besprenkelt die Steine, den Boden, das Wasser, die Baumstämme, das Laub, die Ferne mit hellen Flecken. Das Bild ist in seinem hellen Natursinn grossartig. Die Farben sind wahr und urfrisch. Auch an diesem Landschaftsbilde sieht man, dass Hodler ein Maler mit herrlichen Augen ist. Wir wollen das Bild nicht wiedergeben, weil man nur an seiner farbigen Erscheinung merken kann, wie vorzüglich es ist. Nur aus dem Bilde selbst kann man sich überzeugen, welch eine Schärfe des Auges, welche Liebe zur Natur in dem Künstler gelebt hat. Das Licht



KRISTIAN ZAHRTMANN, SALOMO UND DIE KÖNIGIN VON SABA

BERLINER SECESSIONSAUSSTELLUNG



WHISTLER, PORTRÄT DURETS **BERLINER SECESSIONSAUSSTELLUNG**

auf dieser Arbeit, der rotbraune Boden — alles ist von der grössten Klarheit, die Natur selbst glaubt man zu sehen. Leider bemerkt man nur, wenn man weiter zurücktritt, dass die Pläne der Arbeit an Deutlichkeit verlieren; nur in der Nähe gesehen erscheint das Bild als ganz überaus schön und bewundernswert.

Aber lange hat man nicht Ruhe, bei dieser Arbeit sich aufzuhalten. Man tritt zurück und verwendet keinen Blick mehr von dem grossen „Rückzug der Schweizer nach der Schlacht von Marignano", einem Bilde, das dem Beschauer schon beim Betreten des Saales, an dessen Rückwand es hängt, einen Ausruf der Bewunderung abgenötigt hatte.

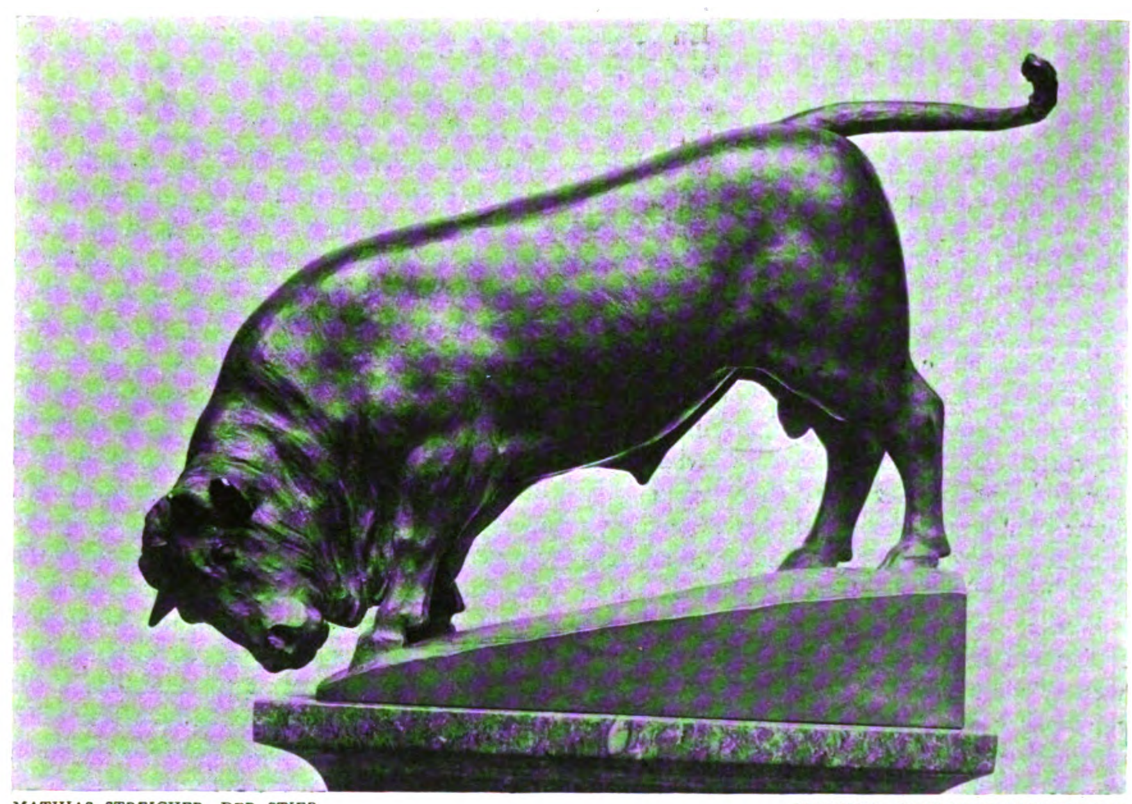
Am schönsten auf dem Ferdinand Hodlerschen Bilde ist vielleicht der Schweizer, der zurückschaut. Sein Gesicht ist ganz mit Blut bedeckt. Und doch ist es nicht widerwärtig. Nichts auf diesem Bilde ist widerwärtig, weil alles gross ist. Eine Luft ist auf dem Bilde, wie von einem hellen Tage ohne Sonne, echte Freskoluft. Lanzen erfüllen den Hintergrund, farbige Banner wehen. Eine patriotische Empfindung spricht sich aus und das Werk ist dabei malerisch wundervoll. Wie diese Banner getönt sind, wie diese Mauer, die das Bild schliesst, grossen Stil — und alles Stilvolle in dem Bilde nichts Akademisches hat: es lässt sich nicht beschreiben. Und unsere Wiedergabe flösst mir Bedenken ein. Wenn dieses auch kein Fall ist wie beim „Waldlied", bei dem *Alles* in der Farbe liegt, wenn hier das lineare Element sehr stark mitspricht, so dass auch aus einer nichtfarbigen Reproduktion etwas von dem Wesen des Bildes gefolgert werden kann, so bleibt es doch nicht weniger wahr, dass ein grosser Teil des Verdienstes auch dieser Arbeit im rein Farbigen ruht. Unsere Abbildung ist mithin für den Leser, der das Original nicht sah, unzulänglich und wenn er unserm Enthusiasmus über die Arbeit nicht folgen mag, so muss man ihn bitten, uns glauben zu wollen, dass das, was die Meinung des Lesers und die unsere trennt, in der Farbe ruht, die *wir* gesehen haben und die der Leser nicht sah.

Hodlers kraftstrotzende Menschen werden für das schweizerische Landesmuseum, für dessen Wand sie bestimmt sind, so geschaffen sein wie Puvis de Chavannes' Gestalten es für Frankreich waren. Hodler ist mithin für die Schweizer, was Puvis de Chavannes für die Franzosen war: ein erratischer Block — ein Wunder — eine Erscheinung, die vorauszusetzen die Epoche nicht berechtigt gewesen war. Diesen glänzenden Eindruck gewinnt man wenigstens aus diesem *einen* Werke von Hodler.

Was aber ist das Urteil der Menschen! Es ist traurig, zu denken, dass dieses geniale Werk des Künstlers, als sein Entwurf dem Direktor des Landesmuseums in Zürich vorgelegt wurde, dem Prof. Angst Schauder einflösste. Mit allen Mitteln suchte Prof. Angst der Ausführung der Arbeit in den Weg zu treten, indem er des Glaubens war, sie schädige das Museum. Er wies dem Bilde Kostümfehler nach! Er war lächerlich. Und das ist um so trauriger, als Angst sonst ein vorzüglicher Direktor war und ein ausgezeichnetes Verständnis für — alte Kunstwerke besass. Es ist eine schreckliche Erscheinung, dass es im Wesen der Kunstwerke liegt, dass sie oft bei ihrem Auftreten noch nicht begriffen werden können.

Wir können eigentlich um so weniger dem Prof. Angst Vorwürfe machen, als wir selber Hodlersche Werke bei uns gehabt und eine enthusiastische Aufnahme ihnen nicht bereitet haben. Es sollte jetzt eine Collektivausstellung Hodlers bei uns veranstaltet werden, damit wir zu einer festeren Ansicht darüber kommen, ob Hodler durchweg als eine enorme Erscheinung oder etwa, wie gross er auch sei, als nur in diesem einen Werke ganz hervorragend betrachtet werden müsse. Denn man fragt sich denn doch, wie es kommen konnte, dass frühere Bilder von Hodler, zum Beispiel der Tell, der jetzt, wie wir hören, in einer Tellausstellung in der Schweiz das grösste Aufsehen erregt, bei uns nicht unbemerkt — das weiss man wahrlich, aber ohne Liebe zu finden, vorübergingen. Man stand vor dem Bild und es erregte in seiner Krassheit vielfach nur Entsetzen. Einen Teil zu dem für Viele nicht günstigen Eindruck mögen die Beleuchtungsverhältnisse beigetragen haben. Wir haben schon hervorgehoben, in welchem Maasse Hodler Kolorist ist, er ist folglich auf gutes Licht auch, wie ein Kolorist, angewiesen, der krasse Eindruck seines Tell würde möglicherweise sich aufgelöst und das überaus männliche Bild sich mehr erklärt haben, wenn es ein besseres Licht beschienen hätte. Es hing in dem Vorsaal, dem Eintrittssaal der Secession, der nur ein halbes Licht empfängt. Aber wie dem auch sein mag, das neue Bild von Hodler hat einen allgemeinen Erfolg bei dem Publikum der Ausstellung. Es wirkt befreiend. Wir alle standen unter dem Drucke, dass wir uns sagten: wie können Wandbilder in Auftrag gegeben werden, wie können überhaupt Historienbilder

noch entstehen? Wir beklagten, dass es jammervolle Fleissesprodukte in den Rathäusern unserer Städte gäbe, für die das Geld sinnlos vom Cultusministerium verausgabt würde und niemand schliesslich Freude an den Bildern hätte ausser den Verfassern selber und einer Gemeinde, welche man in den Theatern das Sonntagspublikum nennt. Wir waren so fest überzeugt, dass es keine dekorativen Maler für sehr grosse Wandflächen mehr gäbe wie wir etwa davon überzeugt sind, dass die Verbindung für historische Kunst totgeboren ist, die ja auch wirklich auf den Hund gekommen ist, insofern sie in neueren Zeiten aus Mangel an Leistungen in dem Fach, zu dessen Unterstützung sie gegründet worden ist, zum Ankauf und zur Bestellung von Genrebildern schritt. Und nun kam ein neuer Rethel. H.

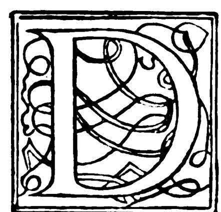


MATHIAS STREICHER, DER STIER — BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG IN DRESDEN

VON

HANS W. SINGER



IE grosse Kunstausstellung, Dresden 1904, ist am 30. April feierlichst eröffnet worden. Gleich ihren drei Vorgängern am Orte zeichnet sie sich durch eine ganz eigenartige Inszenierung aus, und durch den Umstand, dass ganze grosse Abteilungen in der Hand eines einzelnen Leiters lagen, nicht den verschiedentlichsten mehrköpfigen Ausschüssen überantwortet waren, infolgedessen sie viel planmässiger und einheitlicher ausfallen konnten.

Numerisch hat in Dresden eine stete Steigerung stattgefunden und ohne die sogenannte „Empire"-Abteilung verzeichnet der Katalog diesmal schon 2378 Werke: von ihnen entfällt allerdings ein rundes Tausend auf die graphische Abteilung allein und weitere vierhundert Nummern kommen auf die retrospektive Ausstellung der Malerei des 19. Jahrhunderts.

Prof. Kuehl hatte wieder die oberste Leitung inne; er übernahm wie stets den Löwenanteil der Arbeit und legte den Plan fest. Er hat sämtliche Räume auf helle, freundliche Töne stimmen lassen, dabei die Lichtzufuhr sehr gedämpft, und ist der Absicht, die sich schon seit Jahren im Ausstellungswesen kund giebt, das Ganze in eine Ansiedlung intimer, in sich abgeschlossener Räume aufzulösen, bis zum Aeussersten nahe gekommen. Grosse Säle sind gar nicht mehr vorhanden, grössere Zimmer überhaupt in der Minderheit, und es giebt kaum mehr eine ‚Flucht', die an sich schon zum Durchhasten einladet. Selbst eine Reisegesellschaft wird, wenn sie hier eintritt, unwillkürlich „schwärmen".

Der Gastgeber, Dresden, schneidet in seiner Abteilung (die den rechten Flügel des Gebäudes füllt) diesmal recht gut ab. Von Kuehl selbst fallen wieder mehrere treffliche dresdener Städtebilder, dann ein farbig vorzügliches Bild der Geschäftsstube unserer Hof-Chaisenträger mit den gelbuniformierten Insassen, auf. Zwei prächtige Landschaften Wilhelm Ritters beweisen, wie er stetig im Ueberwinden der Schwierigkeiten der Technik fortschreitet. Man merkte schon vor etlichen Jahren, wohin er strebt, aber erst jetzt hat er es erreicht, seinem Kolorit die blendende Leuchtkraft etwa der Pointillisten zu geben, ohne in deren störenden Manierismus zu verfallen. Mit vier bedeutenden Bildern tritt Robert Sterl in die Reihe der zu Beachtenden. Ich gebe darunter dem Interieur „Arbeiterfrau ihr Kind liebkosend" die Palme, und der wunderbaren „Heimkehr vom Felde", die durch leidenschaftlich glühendes Kolorit bestrickend und monumental einfach erfunden ist. Die „trinkenden Feldarbeiter" erwecken stofflich vielleicht mehr Anteil und sind sicherlich ein prächtiges Werk; doch tritt meiner Empfindung nach bei ihnen uns das rein künstlerische Interesse nicht so abgeklärt entgegen. Von Bantzer ist das ungewöhnlich vornehme Bildnis seiner Frau hervorzuheben; doch ich kann auf das Einzelne nicht weiter eingehen.

Dass von den Dresdenern Oskar Zwintscher ein besonderes Zimmer eingeräumt wurde, liesse

sich wohl rechtfertigen; weniger schon, dass diese Auszeichnung den „Elbiern“ ebenfalls beschieden war, die sich diesmal in keiner Weise sonderlich hervortun. Als Sonderausstellung in eigenem grossen Raume treten heuer auch die Werke Sascha Schneiders, unsres Anton von Werners der Aktmalerei, auf.

Die Münchner geben diesmal zu keinen besonderen Bemerkungen Anlass; in den berliner Kleinplastik, Keramik und Kunstgewerblichem vorgesehen worden; endlich wurde der Heizkörper nicht, wie üblich, mit einem Sopha umgeben, sondern mit einem Bibliotheksschreibtisch, der, von Stühlen umstanden, mit den wichtigsten kunstgeschichtlichen Büchern versehen sein wird. Das könnte man also ein Kunstmuseum mit Warenhausbetrieb heissen!

Im anstossenden grösseren fünfteiligen Raum



WILHELM RITTER, FRÜHLINGSLANDSCHAFT — GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG, DRESDEN

Räumen steht Kampf mit seinen vielbesprochenen „beiden Schwestern“ und dem Logenbild voran; Wien ist wieder auffällig wie immer. Die Bilder hängen hier einen guten halben Meter tiefer als anderswo; Bilder sowie Raumdekoration zeigen, dass bei den Wienern der wirklich ausschlaggebende Trieb darin besteht, es unter keinen Umständen jemand anderem ähnlich zu machen.

Für den stuttgarter Saal besteht die Dekoration in der Wandbekleidung (aus Eschenholz und Messing), die Pankok für einen Raum des neu einzurichtenden Museums dort schuf. Sie ist sehr schön bis auf die etwas kleinlich ausgefallenen Ecketagèren. Allem Anschein nach soll es sich in Stuttgart um eine neue Art der Aufstellung handeln, denn neben den Gemälden ist die Gelegenheit zur Aufstellung von hat Prof. Lehrs eine Ausstellung von Werken Greiners arrangiert. Mit liebevoller Hingabe ist er darauf bedacht gewesen, den Künstler von seinen besten Seiten vorzuführen. Sein Wunsch, das leipziger Gemälde, den „Odysseus“ als Mittelpunkt zu gewinnen, konnte nicht verwirklicht werden, da die Direktion des dortigen Museums sich dem in letzter Stunde widersetzte. Im übrigen aber gelang es ihm, die besten Proben aller Seiten Greinerscher Kunst zu vereinigen, und es sind neben Graphik und Studien aus alter und neuer Zeit auch ältere und neuere Oelbilder zu sehen.

In den naheliegenden Räumen der Graphik der dresdener Kunstgenossenschaft fallen zwei vortreffliche Steindrucke Lührigs, eine Wand ausgezeichneter Robert Sterls — neue Steindrucke und ausser-

ordentlich gut geglückte erste Kaltnadelversuche des Künstlers — sowie ein Elfenbild des Grafen Reichenbach auf, der stets seinen eigenen Weg wandelt und unter hundert Nebenbuhlern nie verfehlen wird, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Erwähnen möchte ich noch den ersten lithographischen Versuch von Ludwig Otto, ein Christusbild, das, wenn auch in alten Formen, doch geschmackvoll gehalten ist. Unverständlich bleibt es, warum die Genossenschaft sich durch die Ausstellung der Graffschen Postkarten „Der Jugendstyl im Olymp" blossgestellt hat.

Von hier geht es in die graphische Abteilung, die hervorragend wie immer, dieses Mal aber fast zu gross ausgefallen ist. Aquarelle und Zeichnungen wiegen vor, die Drucke treten ihnen gegenüber ganz in den Hintergrund. Eine Wand ist den Simplizissimuszeichnern gewidmet, Heine, Thöny und namentlich den köstlichen „Bildnissen berühmter Zeitgenossen" Gulbransons. Eine andre Wand weist ein Dutzend ganz früher, noch nie öffentlich ausgestellt gewesener Hans Thomas auf. Unter den weiteren Spezial-Ausstellungen stehen Eugen Kirchner, Otto Fischer, Schmoll von Eisenwerth, und als Hauptsterne zwei Ausländer, der raffinierte Constantin Somoff, sowie Karl Larsson voran. Die eminenten Original-Aquarelle Larssons zu den in seinem „Album" vervielfältigten Blättern, ferner eine grössere Zahl entzückender Aquarellbildnisse und Anderes von diesem schwedischen Boutet de Monvel, wie man ihn nennen möchte, sind hier zu sehen, endlich noch zwei Kartons zu seinem „Einzug Gustaf Wasas". Vor dem grösseren der beiden steht eine kleine Wiederholung von Zorns eigenartiger „Wasa"statue.

In der grossen Haupthalle mussten die nicht grade glücklichen Einbauten, die noch von der Städteausstellung herrühren, aus Sparsamkeitsrücksichten beibehalten werden; sie schliessen den Mattiellischen Neptunsbrunnen im Gipsabguss ein. Den Tonnengewölbegang hat Geh. Rat Treu durch Aufstellung einer Reihe von Brunnenentwürfen aus verschiedenen Konkurrenzen belebt.

Links neben dem Hauptsaal ist das Kunstgewerbe, das sich dies Jahr innerhalb recht bescheidener Grenzen hält, untergebracht, daran stossen zwei Räume, in besonders vornehmer Ausstattung, mit Werken Prof. Koeppings. In dem einen befinden sich unter andern mehrere der berühmten grossen Platten nach Hals etc. in ganz frühen interessanten Zuständen; der andere birgt die bekannten schönen Ziergläser, weniger gelungene Intarsien und zwei bemerkenswerte elektrische Kronen, von denen die grössere mir besonders glücklich und gefällig erscheint.

Den grössten Teil des linken Flügels, voran die Wallotsche Wandelhalle, füllt die retrospektive Abteilung, die wieder in zwei Unterabteilungen zerfällt. Unter dem recht weitherzig gefassten Stichwort „Empire" sind aus sächsisch-thüringischem, fürstlichen und Privatbesitz drei grosse Wohnräume ausgestattet worden. Sie enthalten manche sehenswerte Möbel und Kleinkunst. Leider hält die Inszenierung kaum der nachsichtigsten Kritik Stand. Die andere Abteilung beschränkt sich auf Oelgemälde des 19. Jahrhunderts. Obwohl sie keineswegs ein ausgeglichenes oder auch nur annähernd erschöpfendes Abbild der Malerei der verstrichenen hundert Jahre giebt, führt sie uns doch eine Fülle von interessantem Material, von Gainsborough, David und Goya, bis auf Böcklin, Puvis und Pissarro vor Augen. Ausgezeichnet ist die ältere wiener Kunst, sodann die Schule von Fontainebleau vertreten. Einen Glanzpunkt bilden Courbets herrliche „Steinklopfer", ehemals in der Sammlung Binant. Für die älteren Dezennien trugen die Sammlungen Ravené-Berlin und Weber-Hamburg vieles bei. Ein Kabinet enthält nur Böcklins, ein anderes fünfzig Werke Menzels, darunter die Oelgemälde „Chodowiecki", „Théâtre du Gymnase", „die Bittschrift", „Predigt in der alten Klosterkirche zu Berlin", „Bauerntheater" und „Predigt im Freien".

Sonst birgt diese linke Hälfte der Ausstellung, neben einigen ferneren Zimmern mit Gemälden lebender Meister (darunter der Ehrensaal mit Anglada, Bantzer, Carrière, Sauter, Somoff) zwei hervorragende plastische Ausstellungen.

Wallot hat einen wunderbaren Kuppelsaal ausgebaut, in der Kuppel ein Fliesenfries antiker Löwen auf blauem Grunde, die Wände weiss mit einem Stich ins Bläuliche. In diesem Raum, der den Ehrensaal der Plastik bildet, befindet sich eine beschränkte Anzahl von Gipsen, Entwürfe von Rodin („le penseur" in einer Nische), Klinger, Schilling etc. in prachtvollster Aufstellung. Dem Gips, als dem blossen Faksimile des Thonmodells, haftet überhaupt noch der unmittelbare Fingerdruck, der Niederschlag jeder leisesten Augenblicksstimmung des Künstlers an, die beim Erzguss oder dem Stein schon viel weniger zu Tage treten kann, da die Ungefügigkeit des Materials hier ganz besondere

GOTTHARD KUEHL, DOM ZU ÜBERLINGEN

GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG, DRESDEN

Ansprüche stellt. So gemahnt uns ein Gipswerk noch viel lebendiger als andere Plastik an den schaffenden Künstler und wir empfangen daraus am nächsten den Eindruck des Werdens gegenüber dem des unabänderlichen Seins. In der zauberhaften Beleuchtung dieses Saales nun, die alles in bläulichem Fluss überflutet, jede Härte mildert, ja selbst die Konturen der Gipse verwischt, wird dieser Eindruck noch erhöht, so dass man wirklich sagen kann, hier ist das scheinbar Unmögliche erreicht.

Ein entsprechender Saal am anderen Ende ist ganz Robert Diez gewidmet und birgt neben manchen bekannten Arbeiten auch neuere, polychrome u. s. w. — Von Plastiken — wenn auch nicht grade hier aufgestellt — möchte ich noch eine Mädchenbüste Pöppelmanns namentlich hervorheben.

Auch jetzt bin ich noch nicht einmal mit der Aufzählung der verschiedenen Schaustücke der Ausstellung fertig. W. Kreis schuf einen modernen Kaffeegarten, in den leider viel zu viel Architektur eingepfercht ist. Das Gegenstück dazu auf der linken Seite, einen sogenannten „Biedermeier"-Garten, muss ich der Vollständigkeit wegen erwähnen. Im übrigen hätte man nur allen Grund, ihn totzuschweigen. Der Ausstellungspark endlich birgt noch einen Pavillon, in dem die heutige Liebhaberphotographie zu Wort kommt.

Noch vor wenigen Jahren veranstaltete man in Deutschland Ausstellungen wie etwa die alljährlichen „Academies" in London oder die „Salons" zu Paris heute noch sind. Innerhalb des gleichen Rahmens gab es neue Bilder. Die Besucher kamen der Bilder wegen und kümmerten sich überhaupt nicht um den Rahmen.

Heute gehen die Sorgen des Veranstalters nach anderen Richtungen hin. War der Rahmen der vorjährigen Ausstellung noch so vortrefflich, er darf ihn nicht wiederholen, er muss auf einen neuen verfallen.

Es mag dahingestellt bleiben, ob in dem thatsächlich vorgeführten Ausstellungsmaterial, ich meine den Gemälden der lebenden Künstler, unsere früheren Ausstellungen in Dresden, 1897, 1899, 1901 nicht vielleicht doch hie und da Frischeres, Packenderes boten. Jedenfalls aber, was die Entfaltung eines glänzenden Apparats und einer überaus geschmackvollen Dekoration anbelangt, ferner was sie an ungeheurem Reichtum der Abwechslung bietet, übertrifft die diesmalige Ausstellung alle ihre Vorgängerinnen um ein Beträchtliches.



AUS DER CORRESPONDENZ VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)

V.

Haag, 85.

Es ist doch merkwürdig, dass wir beide immer dieselben Gedanken zu haben scheinen. Gestern Abend zum Beispiel kam ich mit einer Studie aus dem Wald zurück — ich war gerade in dieser Woche besonders mit der Frage der Vertiefung der Farben beschäftigt gewesen — gern hätte ich mit Dir darüber gesprochen an der Hand der Studie, die ich machte, und siehe da, in Deinem Brief von heute Morgen sprichst Du zufälliger Weise darüber, dass Dich auf Montmartre die stark ausgesprochenen und dennoch harmonisch bleibenden Farben frappierten.

..... Ich habe mich gestern Abend mit dem sacht ansteigenden Terrain des Waldbodens, der ganz mit dürren, welken Buchenblättern bedeckt ist, beschäftigt. Den Grund bildet ein helleres und dunkleres Rotbraun mit Schlagschatten von Bäumen, die wie Streifen darüber hinlaufen, flauer oder kräftiger hingesetzt. Die Aufgabe ist — und ich finde das sehr mühsam — die Tiefe der Farbe herauszukriegen und die enorme Kraft und Festigkeit des Terrains — und doch merkte ich bei der Arbeit, wie viel Licht auch noch in der Dunkelheit sass! Das Licht muss man geben und doch die Glut, die Tiefe der reichen Farbe festhalten. Denn es ist kein Teppich so prächtig denkbar wie jenes tiefe Braunrot in der Glut einer gleichwohl durch die Bäume gedämpften Herbstabendsonne.

Auf diesem Boden wachsen Buchenstämme, die auf der einen, vom hellen Licht beschienenen Seite glänzend grün sind, während die Schattenseite der Stämme ein warmes starkes Schwarzgrün zeigt. Hinter den Stämmen, hinter jenem braunroten Boden wird ein Himmel sichtbar ganz fein blau, von warmem Grau — beinahe nicht mehr Blau — und dagegen steht ein duftiger Hauch von Grün und ein Netzwerk von Stämmen mit gelblichen Blättern. Die Gestalten einzelner Holzsucher schleichen umher wie dunkle mysteriöse Schatten. Die weisse Haube einer Frau, die sich bückt, um ein paar dürre Aeste aufzunehmen, hebt sich plötzlich von dem tiefen Rotbraun des Bodens ab. Ein Rock fängt Licht, ein Schlagschatten fällt, die dunkel Silhouette eines Mannes erscheint oben am Waldrand. Eine weisse Haube, die Schultern und die Büste einer Frau heben sich von der Luft ab. Die Gestalten sind gross und voller Poesie — und erscheinen in der Dämmerung des tiefen Schattens wie riesengrosse in einem Atelier entstandene Terracotten. So beschreibe ich Dir die Natur; wie weit ich sie in meiner Skizze wiedergegeben habe, weiss ich nicht, wohl aber, dass die Harmonie von Grün, Rot, Schwarz, Gelb, Blau und Grau mich frappierte.

Es war ganz de Groux-artig, eine Wirkung wie z. B. in der Skizze vom „départ du Conscrit“.

Das zu malen, war eine Riesenarbeit. Zu dem Boden brauchte ich anderthalb grosse Tuben Weiss; und doch ist der Boden noch sehr dunkel. Ferner

Rot, Gelb, Braun, Ocker, Schwarz, terra di Siena, bistre — und das Resultat ist ein Rotbraun, das von tiefem Weinrot bis zum zarten Hellrosa variiert. Das Moos und den kleinen Rand von frischem Gras, von der Sonne beschienen und stark glänzend, herauszubekommen, ist sehr schwer. Siehst Du, das ist eine von den Skizzen, von denen ich behaupten möchte, dass man sie nicht unbedeutend finden wird, dass sie einem etwas sagen.

Ich habe mir beim Arbeiten immer gesagt: Höre damit nicht auf bevor etwas Herbstabendstimmung darin liegt, etwas Mysteriöses, etwas, worin ein tiefer Ernst liegt.

Ich muss aber, damit die Wirkung nicht ausbleibt, schnell malen. Die Figuren sind in wenigen kräftigen Strichen hintereinander, mit einem derben Pinsel aufgesetzt. — Es frappiert mich wie kräftig die Stämme in dem Boden wurzeln; ich fing sie mit dem Pinsel an, und es gelang mir nicht, das Charakteristische des Bodens, der schon mit dicken Farben aufgesetzt war, herauszubringen; ein Pinselstrich verschwand darin wie nichts. Darum drückte ich Wurzeln und Stämme aus der Tube heraus und modellierte sie etwas mit dem Pinsel, ja, nun stecken sie drin, wachsen daraus hervor und haben kräftig Wurzel gefasst.

In gewissem Sinne bin ich froh, dass ich nicht malen *gelernt* habe; vielleicht hätte ich dann gelernt an solchen Wirkungen vorüber zu gehen. Nun sage ich: nein — gerade das muss ich haben, geht es nicht, nun dann geht es eben nicht. Ich will es versuchen, obgleich ich nicht weiss, wie es eigentlich richtig ist.

Wie ich male, *weiss ich selbst nicht.* Ich setze mich mit einem weissen Brett vor den Fleck, der mich interessiert, sehe mir das an, was ich vor Augen habe, und sage zu mir selbst: aus dem weissen Brett muss etwas werden. Unzufrieden komme ich zurück: Ich stelle es fort und wenn ich etwas geruht habe, fange ich wieder mit einer Art Angst an, nachzusehen: Dann bin ich noch nicht zufrieden, denn die herrliche Natur lebt noch zu stark in meinem Geist. Aber doch, ich finde in meinem Werk einen Widerhall von dem, was mich fesselte, ich weiss, dass die Natur mir etwas erzählte, dass sie zu mir gesprochen hat, und dass ich das in Schnellschrift aufgeschrieben habe. In meiner Schnellschrift mögen Worte sein, die nicht zu entziffern sind, Fehler und Lücken, und doch ist vielleicht etwas darin, was der Wald, der Strand oder die Gestalten sagten. Und nicht in einer zahmen oder konventionellen Sprache, die nicht aus der Natur entsprang.

Du siehst, ich vertiefe mich mit aller Kraft ins Malen, ich vertiefe mich in die Farbe. Ich hatte mich bis jetzt davon fern gehalten, und es thut mir nicht leid. Hätte ich nicht gezeichnet, so würde ich eine Gestalt, die sich wie eine unausgeführte Terracotte absetzt, nicht empfinden und in Angriff nehmen können. Jetzt aber fühle ich mich auf voller See — jetzt muss das Malen mit aller Kraft, die ich aufbringen kann, angefasst werden.

..... Ich weiss sicher, das ich das Gefühl für Farbe habe und mehr und mehr bekommen werde und dass das Malen mir in Mark und Bein sitzt.

Nicht der starke Farbenverbrauch macht den Maler. Aber um einen Erdboden ganz kräftig zu machen, um die Luft klar zu gestalten, muss man es schon nicht auf eine Tube ankommen lassen. Manchmal bringt es das Motiv mit sich, dass man dünn malt, manchmal gebietet es der Stoff, die Natur der Dinge selbst, dass die Farben dick aufgetragen werden müssen.

Bei Mauve, — der noch im Vergleich zu J. Maris und noch mehr zu Millet oder Jules Dupré sehr massvoll malt — stehen im Atelier Cigarrenkisten mit den Ueberbleibseln von Tuben — eben so zahlreich wie die leeren Flaschen in den Ecken eines Zimmers nach einer Soirée (wie z. B. Zola sie beschreibt.)

Du fragst nach meiner Gesundheit — wie steht es mit der Deinen? Ich sollte meinen, dass mein Heilmittel auch Dir helfen müsste, draussen sein, malen. Mir geht es gut. Jede Ermüdung macht mir Beschwerden, doch wird es eher besser als schlechter. Ich glaube, es übt auch einen guten Einfluss, dass ich so mässig wie möglich lebe. Aber in erster Reihe bildet das Malen mein Heilmittel.

VI.

Nuenen, 85.

Ich wünschte, dass die vier Bilder, von denen ich Dir, lieber Théo, schrieb, schon fort wären. Ich fürchte, wenn ich sie noch lange hier behalte, vermale ich sie vielleicht wieder, und glaube, dass es besser ist, Du bekommst sie so wie sie da sind.

Ich frage Dich nun, ist es für uns beide schliesslich nicht besser emsig zu arbeiten, wenn auch Unannehmlichkeiten damit verbunden sind, als in einer Zeit wie der jetzigen da zu sitzen und zu philosophieren? Ich kenne die Zukunft nicht, Théo,

aber ich kenne das ewige Gesetz der Veränderung. Denke zehn Jahre zurück, da waren die Dinge anders; die Zustände, die Stimmung der Menschen, kurzum alles, und zehn Jahre später ist auch wohl so manches wieder anders. Aber etwas geschaffen zu haben, das bleibt; und man empfindet auch nicht sobald Reue darüber, dass man etwas geschaffen hat. Je thätiger je besser, und mir ist ein Missglücken lieber als ein Stillsitzen.

Es wird gar nicht mehr so arg lange dauern, bis das, was wir hervorbringen werden, ganz bedeutend sein wird. Du siehst es ja wohl selbst, — und es ist eine Erscheinung, die mir unendlich viel Freude macht, — dass man anfängt mehr und mehr Ausstellungen von einer einzigen Person, oder einigen wenigen zu machen, die zu einander gehören. Das ist eine Erscheinung im Kunsthandel, die meiner Meinung nach eine grössere Zukunft haben wird als andere Unternehmungen. Wie gut, dass man anfängt zu verstehen, dass ein Bouguereau neben einem Jacques, eine Figur von Beyle oder Lhermitte neben einem Schelfhout oder Koekkoek nicht wirken kann.

Wenn ich meine Arbeit bei mir behielte, glaube ich, würde ich so manches daran vermalen. Dadurch, dass ich sie, sobald sie aus der Hütte kommt, Dir oder Portier schicke, wird wohl manches darunter sein, das nichts taugt, — aber es werden dadurch auch Sachen erhalten bleiben, die durch häufiges Uebermalen nicht besser würden.



VINCENT VAN GOGH, ZEICHNUNG



CHRONIK.

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Geheimrat Wilhelm Bode schreibt uns noch betreff der amerikanischen Sammlungen:

„Zwei sehr eifrige Bildersammler besitzt Philadelphia, Mr. Widenn und Mr. John G. Johnson. Widenn hat selbst einen grossen Prachtkatalog seiner Sammlung herausgegeben, der beweist, dass er neben einzelnen guten Bildern — u. a. einem der anmutigsten Porträts der Saskia von Rembrandt — mit einer ganzen Reihe minderwertiger und selbst schlechter und falscher Stücke hineingelegt worden ist. Sehr viel gewählter ist die Johnsonsche Galerie, die besonders reich an holländischen Bildern ist, darunter allein vier oder fünf Rembrandts etc. Gilt doch Mr. Johnson als einer der besten Kenner alter Gemälde in den Vereinigten Staaten. Die ausserordentliche Entfaltung der Stahlindustrie seit etwa zehn Jahren hat im Mittelpunkt derselben, in Pittsburg, verschiedene Sammler entstehen lassen, namentlich Mr. Frick, Charles Schwab und Mr. Byers, die vorwiegend englische Porträts und Holländer besitzen, darunter wieder verschiedene Bildnisse und Studienköpfe von Rembrandt.“

✵

In die Herstellung des Katalogs der Sammlungen von Pierpont Morgan werden sich, wie wir von Hanfstängl hören, drei europäische Häuser theilen: Hanfstängl in München, Braun in Dornach, Goupil in Paris.

✵

P. K. schreibt uns in Anknüpfung an die Recension, die er in voriger Nummer von den „Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet zu Berlin“ gegeben hat, den Wunsch, auch einzelne Blätter dieses Werks möchten zum Verkauf gestellt werden. „Wie die Publikationen der Museen und Photographien nach Skulpturen im berliner Museum selbst käuflich sind, so würde sich auch der Vertrieb der Zeichnungsreproduktionen an Ort und Stelle unschwer einrichten lassen. Für den Studierenden gewinnt die Abbildung in der eigenen Sammlung einen ganz anderen Wert als in dem unhandlichen Bande, den er in einem öffentlichen Institut scheu und zerstreut durchblättert.“

✵

Prof. Wallot vertauschte die Geräte des Architekten mit der Feder eines Schriftstellers und liess sich in der Zukunft über die berliner Opernhausfrage hören. Nicht immer ganz glücklich. Man wird es etwas zweifelswürdig finden, wenn er die Kuppel des neuen Doms —

von Geheimrat Prof. Raschdorff — fast so schön nennt wie die bewundernswerte Kuppel des Doms von St. Peter, und man wird es gewiss als sehr unglücklich erachten, dass er bei einer Aufzählung der wenigen merkwürdigen Bauwerke Berlins aus älterer Zeit das Schauspielhaus Schinkels vergass.

✲

Anlässlich der Eröffnung des Kaiser Friedrich-Museums beabsichtigt der Kaiser Friedrich-Museums-Verein, das Bildnis des Geheimrats Bode in das Direktorialzimmer zu stiften. Auf Wunsch Bodes wird das Porträt von Liebermann gemalt.

✲

Ein ungemein liebenswürdiges Schreiben des Prinzen von Preussen, des späteren Kaisers Wilhelms des Ersten, ist jetzt zum Vorschein gekommen. Der Prinz wünscht darin, sein Correspondent möchte sich über eine vom Prinzen angefertigte Zeichnung nicht moquieren, er habe mit einer im Planzeichen ungeübten Hand gezeichnet, er bitte, über die Detail-Ausführung ein Auge zuzudrücken.

✲

Gegensätzlich wirkt, wie jetzt der König von England den Mitgliedern der londoner Academy einen von ihm geschätzten Porträtmaler aufdrängen wollte. Die Mitglieder lehnten ihn ab. Der König besuchte darauf die Ausstellung der Academy und liess sich von dem von *ihm* geschätzten Porträtmaler begleiten.

✲

Unter der Bezeichnung „Ausstellung Kurfürstendamm" wird sich eine Gesellschaft bilden, die ein Grundstück auf dem Kurfürstendamm 208—209 kaufen will. Sie wird für die Erlangung von Bauplänen eine beschränkte Konkurrenz ausschreiben. Zu Ausstellungen soll das Haus an die Secession und an den deutschen Künstlerbund auf eine Reihe von Jahren vermietet werden.

✲

Ein ausgezeichnetes Bild Leibls wird die Schätze der Nationalgalerie vermehren. Es war seit der pariser Weltausstellung von 1889 verschollen und ist in Brüssel wieder aufgetaucht. Im Hintergrund hatte der Vorbesitzer die hellen Stellen übermalt und durch einen trüben Firnis das Ganze verunstaltet. Das Bild ist gereinigt worden und strahlt in vollkommener Reinheit. Es zeigt eine Dachauerin mit ihrem Töchterlein. Wundervoll ist das Gesicht der Frau gemalt, prachtvoll auf dem schwarzen Kleide das Gehänge silberner Kettchen. Die Entstehungszeit des Bildes ist der Anfang der siebziger Jahre. Es ist jedenfalls vor 1875 entstanden. H.

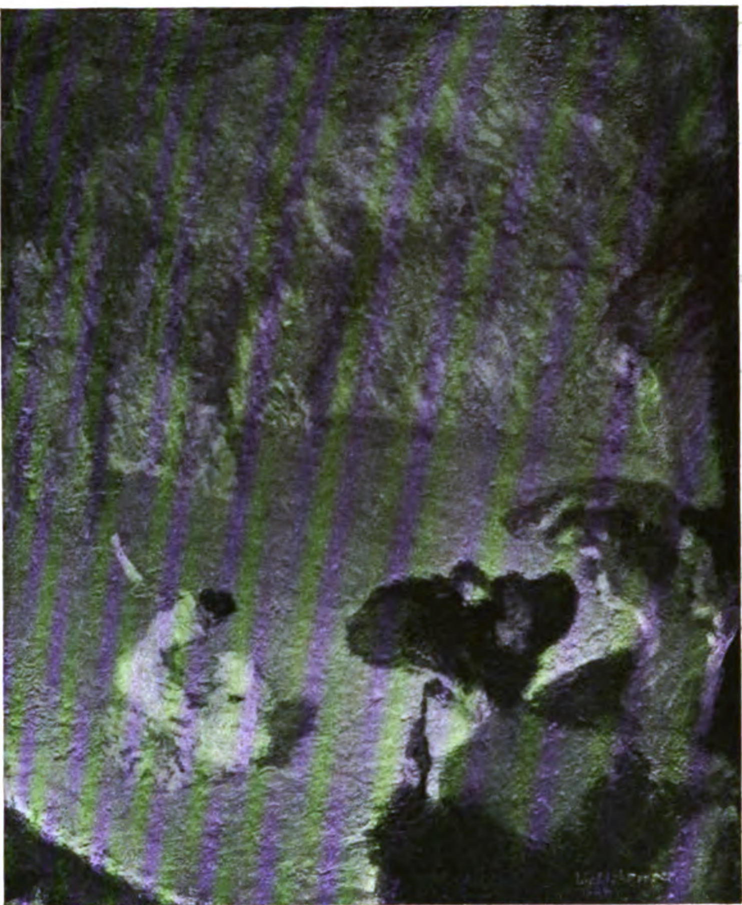


NICOLAUS FRIEDRICH, BOGENSPANNER — BERLINER SECESSION

NEUE BATTIKS

Im Lichthof des Kunstgewerbemuseums zeigte eine interessante kleine Sonder-Ausssellung eine Kollektion Battiks, die in der altjavanischen Technik von Herrn und Frau Fleischer-Wiemann hergestellt wurden.

Man kennt diese reizvolle koloristische Stoffbehandlung, die viel weichere, abgetöntere Mischungen erreicht als sie dem Druckverfahren möglich sind. Aus



HANS R. LICHTENBERGER, VARIÉTÉ BERLINER SECESSIONS-AUSSTELLUNG

Java kam es nach Holland, gleich dem ostasiatischen Porzellan und der Lackarbeit. Und in Holland ward die uralte Volkskunst durch Thorn-Prikker in den Dienst modernen Dekors gestellt. Erlesene Resultate sah man auf der pariser Ausstellung. Der Vorliebe für die organischen natürlichen Wirkungen, die für die gegenwärtige Geschmacksbewegung charakteristisch ist, entsprach ja diese Technik ausserordentlich. Sie lässt die Dekors auf dem Stoff sich selbständig bilden, mit flüssigem Wachs wird die Zeichnung aufgetragen, dann wird der Stoff gefärbt, die deckenden Wachsschichten abgelöst, und nun hebt sich in gleitenden Übergangstönen das Muster aus dem Grunde. Die modernen holländischen Battiks arbeiten meist mit dem Linienornament, van de Velde-Einflüsse erkennt man in den Führungen, und in den Farben werden die karessanten Nuancen bevorzugt.

Die Battik-Kunst der Fleischer-Wiemann geht, von der neuholländischen Richtung unbeeinflusst, eigene Wege. Sie sucht engeren Zusammenhang mit der Weise des Ursprungslandes, sie zeigt ethnographisch-primitivere Art und betont auch das Exotische stärker. Dadurch erscheint sie zunächst nicht so bestechend wie die raffinierteren Kultur-Battiks, an die man gewöhnt ist. Aber bei näherem Umgang merkt man bald das Herbe und Rassige, die Energie und die kräftig sich aussprechende Besonderheit. Absichtlich wird in denFarben das Schmeichlerische und Kosige vermieden und das Spröde und Stumpfe der Tönung bevorzugt. Aber auch damit kann Delikates erreicht werden; geschulte Augen freilich gehören dazu, die sich an den fahlgrünen und gelben Effekten alter Teppiche und an den merkwürdigen graugelben körnigen Sandfarben auf Japanholzschnitten erfreuen können. Gerade diese Nuancen finden sich oft angewandt, gemischt mit einem matten Patina-Grün; dann sieht man Rostfarben, Herbstbraunrot, ganz tiefe Leder-Töne, keramisches Weissblau, gebleichtes Gelbrosa.

Auch die Formgebung ist anders als die der europäischen Battiks. Sie bringt Baumverästungen, Blattmotive, Rankenwerk, Wolkenspiele, aber daneben geht sie mit Anlehnung an asiatischen Ausdruck, auf exotische, tropische Wirkungen aus. Sie zeigt streifige Leoparden als Linienornamente, Tiefseemotive, Polypen, Korallen-Verästelungen, geflügelte Fische, die Welt der Haeckelschen Naturkunstformen.

Eine dankbare technische Eigenheit ist dann noch zu bemerken. Das deckende Wachs, das sonst nach der Einfärbung entfernt wird, wurde hier auf manchen Stücken beibehalten. Sehr vorteilhaft bewährt sich das bei den zu Fenstervorhängen bestimmten Stoffen. Die Zeichnungen sind auf ihnen wächsern imprägniert und durch diese Durchtränkung bekommen die gewachsten Partien etwas Opalescentes. Von Licht durchströmt, schimmern ihre Farben gleich translugidem Email. Solche Wirkung wird glücklich an den als Velarien aufgespannten Mustern vorgeführt. Vom Glasdach empfangen sie die volle Beleuchtung. Sie saugen sie auf und strahlen sie wieder aus. Und besonders schön sind in der Stimmung, fast an Tiffanyfenster erinnernd, die hellgrünen Flächen, in denen weisse flockige Wolken schimmernd verfliessen und die mattgelbe Decke, die von labyrintischen Spinnwebenetzen überzogen ist, und die belichtet wie eine feine transparente Schnitte alten Elfenbeins glänzt.

Felix Poppenberg.

❃

VAN DE VELDES TAFELSILBER

Kürzlich gelangte bei uns im Kunstsalon Ernst Arnold das Tafelsilber, das van de Velde für den Grossherzog von Weimar schuf, zur erstmaligen öffentlichen Ausstellung. Dagegen, dass einfach die Zierformen der Architektur und Möbel van de Veldes hier auf das Silber

angewendet werden, lässt sich am Ende nicht viel sagen, denn das Gleiche geschah zu allen Kunstperioden. Aber es lassen sich andere Bedenken erheben. Da van de Velde selbst theoretisiert und so gern bei jedem Werk betont, die innere und äussere Zweckmässigkeit sei bei ihm stets das Ausschlaggebende, so kann man es sich nicht versagen, ihn gelegentlich mit Bezug auf diesen Punkt etwas hoch zu nehmen. Seine Jardinièren sind Suppenterrinen, weiter nichts, und damit scheint mir die Aufgabe, Gefässe zur Aufnahme des blühenden Blumenschmucks auf einer Festtafel zu schaffen, doch noch nicht gelöst. Schlimmer als das, setzt van de Velde neben jeden Gast ein Salzfass, das ungefähr die Grösse eines kleinen Fingerglases hat! Zwanzig Gäste könnten bei einem Diner in zwölf Gängen nicht so viel Salz verbrauchen wie in ein einziges Fass geht. Wo bleibt da die vielgerühmte Zweckmässigkeit?

Zwei Hauptmängel scheinen mir diesem Tafelgeschirr anzuhaften: erstens die grosse Schwere und Plumpheit der Formen sowohl als des Zierats: zweitens die Art der Behandlung des Metalls, die seinen eigenen Glanz-Reiz absolut unbeachtet lässt und das Ganze erscheinen lässt, als habe man Kayserzinn vor sich. Durch die Bestecke u. s. w. wird gewissermassen darauf hingewiessen, dass man das Essen zur Arbeit machen soll. Und wenn einer auf die eine Sondereigenheit des Materials, den Edelglanz des Metalls durchaus verzichtet, womit kann er es dann begründen, dass er überhaupt zu diesem Metall und nicht von vornherein zum Zinn greift? H. W. S.



CHRISTIAN LANDENBERGER, KOMMUNIKANTIN — BERLINER SECESSIONSAUSSTELLUNG



AUS HAMBURG

Bei Commeter hat der junge Nachwuchs der hamburgischen Künstlerschaft Arthur Siebelists aus der Schule zum ersten Mal als Gesamtheit ausgestellt. Wir kennen sie von dem Gruppenbilde des Lehrers, welches die Kunsthalle erworben hat: F. Ahlers-Hestermann, F. Nölken, F. Friedrichs, W. Voltmer, W. A. Rosam und A. von Clausewitz.

Von den Ausstellungen, welche der hamburgische Künstlerklub zu veranstalten pflegt, unterscheidet sich die gegenwärtige von vornherein dadurch, dass die Darstellung des Menschen die Landschaft in den Hintergrund drängt. Und es sind durchweg respektable Arbeiten, die auf gewissenhafter Beobachtung und Nachfühlung der Form, Bewegung und Farbe beruhen.

Der Gesamteindruck ist ein harmonischer. Das ist für ein gemeinschaftliches Auftreten mehrerer Künstler nicht immer ein Lob; es braucht aber auch kein Tadel zu sein. So in diesem Falle. Das Band, welches alles zusammenhält, ist die Wirkung des gemeinsam genossenen Unterrichts, die sich unmöglich verläugnen kann. Aber zum Lobe des Lehrers muss sofort hinzugefügt werden, dass er es verstanden hat, die Eigenart der Schule nicht nur gelten zu lassen, sondern zu entwickeln.

Nölken scheint der kräftigste zu sein und mit einer gewissen Rücksichtslosigkeit den Dingen auf den Leib

zu gehen. In der Weise hat er seine Mutter, die beiden Frauen bei der Lampe, die beiden jungen Mädchen bei der Arbeit, so ein Stillleben (eine weisse Büste auf buntem Wandsockel) und vor allem sich selbst beobachtet, wie er, in Hemdärmeln, die Cigarette im Munde, das Gesicht dem hellen Fenster abgewandt im Atelier steht. Allen diesen Arbeiten ist neben dem kräftigen Zugreifen ein feines Abwägen koloristischer Werte gemeinsam.

Ahlers-Hestermann ist eine geschmeidigere Natur. Aus den Lippen seines Selbstporträts spricht noch eine jugendliche Weichheit; die beiden Kinder, im blauen und roten Reifrock, die ein Menuett tanzen, sind gut in Farbe, Bewegung und Komposition. Ein Mädel mit rotem Haar in weissem Kleid, das auf einem Stuhl sitzt und einen Kornblumenkranz flicht, findet beim Publikum den meisten Beifall. Es ist ansprechend, doch nicht ohne eine gewisse Banalität. Die Landschaften sind zart, von weicher Luft durchweht. Namentlich der Ausblick von einer kiefernbestandenen Haidehöhe über die Ebene.

Friedrichs verbindet eine ernsthafte Nüchternheit in der Beobachtung des Gegenstandes mit einer romantischen Liebe für starke Farben. In den Porträts seiner Eltern ist er am glücklichsten, das des Vaters ist ein gutes Bild; die Mutter noch ein wenig unbeholfen, aber es waren gute Kräfte an der Arbeit.

Voltmers helle Augen haben sich in die Stube einfangen lassen. Vielleicht nicht zu seinem Schaden; seine Bilder verraten eine tiefe, innerliche Versenkung in liebgewordene Stoffe: eine musizierende Familie im Wohnzimmer; eine Klavierstunde erzählt überzeugend von dem ganzen Elend, welches solch eine Quälerei sowohl für die alte unterweisende Dame wie für das kleine Mädchen mit den lustigen, nun in den Ernst des Lebens eingespannten Augen in sich schliesst.

Clausewitz hat einen Jüngling gemalt, der in seiner Studierstube auf dem Sofa sitzt. Die Ausstattung ist, wie man sie in altmodischen Haushaltungen findet – ein wenig nüchtern, etwas vielerlei, aber sehr behaglich, und es ist ihm gelungen, vielerlei durch ein Band malerischer Anschauung zusammenzuhalten. Man erkennt eine Verwandtschaft des Hamburgers mit der Empfindungsweise dänischer Künstler.

Unter Rosams Landschaften dürfte ein Blick über das östliche Becken der Aussenalster bei klarem kalten Herbstwetter die beste sein, die oft gehörte Bemerkung, die Farbengebung erinnere an Monetsche Vorbilder, würde der Künstler nicht als Tadel schmerzlich zu nehmen brauchen.

Siebelist selbst, der Lehrer, hat zwar der Ausstellung nicht fern bleiben wollen, sich aber doch zurückgehalten. Ausser einem Studienkopf hat er eine hochräumige Allee, die auf einen Gutshof zuführt, mit Reitern beigesteuert.

Gustav Schiefler.

✻

SANS-SOUCI.

Der Aufsatz unseres Mitarbeiters Fritz Rumpf in Potsdam über Sans-Souci im sechsten Heft dieser Zeitschrift hat auf einer Seite Widerspruch hervorgerufen. Demgegenüber empfangen wir eine Zuschrift, welche sich mit der Auffassung beschäftigt, dass Potsdam jetzt nach Lichtwarks Ausspruch ein ganz einziges Museum von Gartenbaustilen geworden sei. Unser Correspondent bemerkt, Lichtwark habe, soweit ihm erinnerlich, von Potsdam im allgemeinen, von allen Königlichen Gärten Potsdams, nicht von Sans-Souci im besonderen gesprochen. Es sei gewiss nicht der Wert zu verkennen, den die drei, je fünfzig Jahre nacheinander entstandenen Gärten: Sans-Souci, Neuer Garten und Babelsberg, als Vergleichsmittel, als zwanglos gewordenes Museum haben könnten, wenn der Gesamteindruck des ältesten dieser Gärten nicht so schwer geschädigt würde. Aus diesem Garten, aus Sans-Souci sei eben im 19. Jahrhundert eine ganz neue, absonderliche Sache geworden, für die die Bezeichnung Museum noch viel zu gut, und überdies wenig zutreffend sei. Wenn man ein Rococo-Zimmer ausräume und eine Biedermeiereinrichtung zwischen die leeren Wände zwänge, an denen vielleicht ein paar Schnörkel abgehauen wurden um Platz zu schaffen, die aber sonst unverändert blieben – so errichte man damit kein Museum, im Gegenteil, man raube einer Sache den Museumswert, den sie unbestreitbar hatte.

✻

DIE SALONS 1904.

Können Sie sich ein Schauspiel denken, das mit allen Banalitäten der Phrase, des Pathos und des Konventionellen angefüllt ist und nur von Statisten und dem Chorpersonal dargestellt wird? Das ist der Salon der „Société des Artistes Français". Einpaukerei und Schule. Malen und sehen, so wie vorgemalt und vorgesehen wurde. Wie er sich räuspert und wie er spuckt, ist glücklich abgeguckt, aber keinem Wallenstein. Am Eingang zu den Bildern steht unter Glas eine Panoptikumsstatue des toten Gérôme. Man weiss gleich, was man zu erwarten hat. Allerdings steht rechts davon die feine Vitrine Laliques mit seltenen Stücken. Man fragt sich mit Molière, was Lalique in dieser „galère" zu suchen habe. Das Publikum geht übrigens daran vorbei.

Malerei und Bildhauerei sind hier einander wert. Man sieht patriotische Denkmäler, die beinahe aus Berlin bezogen sein könnten, Denkmäler à la Jules Simon und Ernest Renan (Trégnier). Die Nixen Baudrys sind in allen Lagen in weissem Marmor gebildet, und wo man extra „modern" sein will, da versündigt man sich in Bazarveräusserlichungen der Danaide Rodins, des „Kuss", oder man ist melodramatisch. Der Salon der „Artistes Français" ist die

Langweile selber. Seine Reichhaltigkeit ist ermüdend. Er existiert einzig nur in ihr. Für die Kunst ist er tot. —

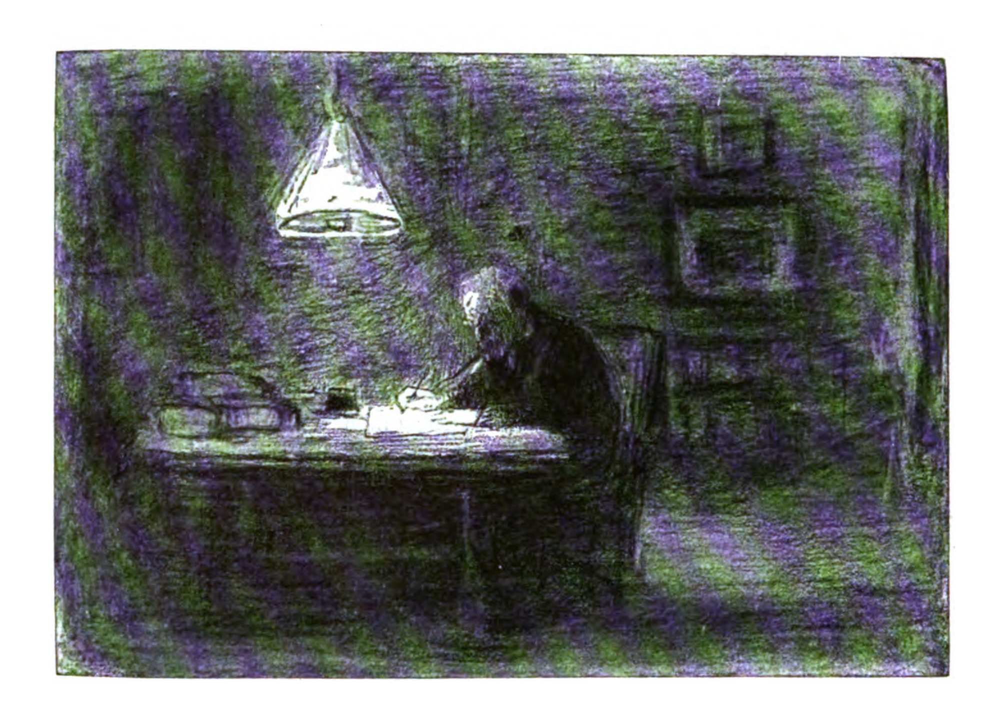
Im Salon der „Société nationale des beaux-arts“ überwiegen die Chargenspieler, um im Jargon des Theaters zu bleiben. Auch das Schauspiel selbst ist nicht so öde, so leer und tot, es hat mehr Beziehung zum Leben und zu uns selbst. Wenn auch direkter Impressionismus fehlt, sein Einfluss ist doch da. Er ist missverstanden und auch verdorben worden. Viele haben ihn nicht bewältigt. Für solche, die nur Hauspantoffel tragen dürften, hat er Kanonenstiefel gegeben. Ueberall ist er mit seinen Forderungen, so allgemein sie sich ausdrücken mögen als Helle, Luft, Licht, Bewegung. Und in diesem Allgemeinen ist denn mancher ehrlich bei seiner Charge geblieben. Aber dazu kommt: im Ensemble dieses Salons sind zwei Genies: Rodin und Whistler. Ein erstklassiges Talent von bewährter Meisterschaft: Carrière. Ein Virtuose von grosser Delikatesse: Sargent. Künstler der leisen Töne: Duhem und Le Sidaner. Geschickte und tüchtige Könner: Besnard, Thaulow, Aman-Jean, Cottet, Simon. Talentierte Streber: Caro-Delvaille, Baertson. Und schliesslich ein ursprüngliches Talent, das sich kraftvoll und bedeutsam ankündigt: Anglada-Camarasa. Vielleicht ist mir von allen Anglada am meisten nahe gegangen. Er ist kühn und eigenwillig. Er ist ein Phantast, der die Wirklichkeit steigert. Er ist grob und delikat zugleich. Er scheint Reichtum auszuschütten. Er ist farbig, als male er Spanien in Paris und Paris in Spanien. Und er hat eine ganz merkwürdige Isolation in seinen Bildern, die doch keine Leere lässt. Dabei scheint ein Sinn in seinen Gemälden, der in all die Malerfreudigkeit ein leises, unheimliches, goyahaftes Grinsen trägt. Vor James Mc. N. Whistlers Harmonien ruht man davon aus. Hier feiert man; vor Gegenstand, Farben- und Bildwirkung gleitet das Geniessen sacht in ein stilles Entzücktsein, darin sich von der Welt so viel aufthut, weil sich so viel von ihr darin abzuschliessen scheint. Ein wenig gehts einem auch so vor Carrière. In manchen Momenten möchte man denken, die Zartheit der Farbe Whistlers habe sich hier noch um eine Stufe weiter verflüchtigt, und es sei nur ein Hauch von ihr übrig geblieben, der von dem Braun der Carrièreschen Bilder eingetrunken sei und nun kaum merkbar darin opalisiere. Im Werke Carrières steht das Bild der „Familie“ sicher sehr hoch. Aber ich sehe es dennoch in zwei Teilen. Der stärkste Teil der Mann. Wunderbar ist seine Hand, fein, zart, nervös, sprechend und den Blick ins Bild ziehend. Auf der anderen Seite der andere Teil: die Frau. Sie hat diesmal nicht das Leben wie sonst bei Carrière. Es ist, als ob ihr alles Leben auf das Kind, dass auf ihrem Schosse sitzt, hinübergeglitten sei. Da scheint mir aber ein leiser malerischer Mangel nun zu liegen: das Kind verbindet Mann und Frau nicht fest genug zum Bilde. Vor dem Bilde kam mir übrigens der Gedanke, wie gefahrvoll nahe doch Carrière der Schwelle im Kinderbild stehe, über die Lenbach geschritten ist, zu viel Geistiges ins Kind zu legen. Bis jetzt erlag er der Gefahr noch nicht. Die Augen des Kindes hat er stechend schwarz gemalt. Caro-Delvaille's „Sommer“, ein weiblicher Akt, ist verfehlt. Die Blumen und Früchte sind erstaunlich schlecht gemalt. Die Familie des Malers dagegen ist ein geschmackvolles Bild, von einer gewissen trockenen Decenz in den Farben — Schwarz, Grün, Orange zu Weiss bis in seine Abtönungen des Graugrün. Die Wirkung von Fleisch auf Fleisch bei dem Säugling an der Brust der Frau ist sorgsam bei Rubens studiert. Sonst ist manches absichtlich in Haltung und Tönung, der Hände besonders. Baertsons forsche Art ist noch nicht ausgeglichen genug und wirkt leicht unruhig. In seinem bretonischen Fest hat Cottet ganz und gar die Luft vergessen. Das Bild wirkt bunt und erdig. Die Porträts von Veber sind Bonmots, La Touche's outrierte Geschicklichkeit ist ungeniessbar. In Sargents Porträt eines englischen Lords ist soviel Malerei auf den Anzug verwandt, dass man eigentlich von einem Porträt nicht reden kann. Das Gesicht bleibt eindruckslos. Was für eine eminente Technik aber steckt in dem Schwarz, Gelbbraun und Grau des Reitanzugs! Mit Entsetzen sieht man die Bilder Desvallière's. Er hat sich Manet und Moreau mit grossem Missverständnis angesehen.

Ein Wunderwerk ist Rodins „Penseur“. Das ist der Penseur für unsere Zeit wie der Michelangelos für seine Zeit war. Ganz von unten stieg der Penseur Rodins über die Menschen auf. Er ist ein Lutteur. Sein Rücken, seine Muskeln, die aufstämmende linke Schulter sprechen von seiner Arbeit. Es könnte dastehen: denn ich bin ein Mensch gewesen, und das heisst ein Kämpfer sein. Es ist nichts Spielerisches in seinen Gedanken, nichts Leichtes, Elegantes und Aristokratisches. Sie sind schwer. Ernst bis zur Düsterkeit, hart bis zur Verachtung. Das steht in seinem Blick, der Wölbung seiner Brauen, in der Haltung seines Kopfes und seines Körpers. Sein Kampf ist der besondere unserer Zeit gewesen, in ihm ist sein Menschsein bestimmt, das in dem Sinne Goethes seine Wurzel hat. Er hat die Erde darüber nicht verloren. Er sitzt fest auf ihr und seine Füsse klammern sich an den Block, Zehe um Zehe. „Über dem Leben, an dem wir kleben!“

Wenn es gelingt ihn anzukaufen und auf einem öffentlichen Platze in Paris aufzustellen, müsste er stehen wo es belebt ist. Wo er frei steht und von allen Seiten sichtbar ist. Und wo man ihn von einem erhöhten Punkte rundum auch betrachten könnte. Denn er hat keine Seite und Ansicht, die nicht lebendig und bedeutsam wäre.

Man vergisst über Rodins Penseur den Mineur Meuniers, der in seinem Sinn und seiner Weise auch ein Penseur ist.

Wilhelm Holzamer.



BÜCHERBESPRECHUNGEN

Emil Schäffer, das florentiner Bildnis. München, Bruckmann, 1904.

Das innerste Denken und Fühlen der Menschen, die Wandlungen ihrer Ideale im Laufe der Jahrhunderte sucht der Verfasser aus ihren gemalten Abbildern zu ergründen. Er hat Florenz gewählt, weil hier „das Bildnis zur Grundlage des ganzen Kunstschaffens wurde", was man übrigens nicht ohne weiteres wird zugeben können. Die stillen Leute haben dem eindringlich Fragenden manche Antwort gegeben, die sie Anderen bisher versagt haben mögen. Manchmal freilich scheint er auch allzu eifrig ihnen die Worte von den Lippen gelesen zu haben. Aber die stark subjektive Betrachtungsweise giebt der Darstellung einen besonderen Reiz und macht sich doch nicht so sehr geltend, um die Glaubwürdigkeit der wesentlichen Beobachtungen erschüttern zu können. Die Freude, die der Verfasser an seiner Erkenntnis empfindet und die er in farbenreichem, wenn auch oft nur schillerndem Vortrage mitzuteilen weiss, die mannigfachen Anregungen, die er bietet, geben der Studie ihre innere Berechtigung, mag man auch im allgemeinen dieser etwas einseitigen Art der kunst- oder kulturgeschichtlichen Betrachtung ablehnend gegenüberstehen. In der That begnügt man sich jetzt allzu häufig zur Erkenntnis des Wesens und der geistigen Entwickelung einer Epoche eine einzelne Gruppe von Monumenten herauszugreifen, statt die ganze Fülle der kennzeichnenden Äusserungen des gesellschaftlichen und künstlerischen Lebens auszunutzen. Die Gefahr der einseitigen und allzu subjektiven Ausbeutung und Ausdeutung auch von zufälligen und nebensächlichen Momenten, der gewaltsamen Interpretation des Individuellen zur Begründung allgemeiner Betrachtungen liegt zu nahe. In dem bunten, vielgestaltigen Geflechte verfolgt der Blick allzu aufmerksam nur den einen Faden und verliert leicht die Struktur des Ganzen aus dem Auge. Dem Autor merkt man wohl das Bestreben an, solche Einseitigkeit möglichst zu vermeiden, indem er häufig litterarische Zeugnisse der Zeit zur Stütze für seine Schlussfolgerungen mit heranzieht. Er giebt damit aber auch zugleich das Zugeständnis, dass ein einzelnes Stoffgebiet allein doch nicht Spiegelfläche genug bietet, um das Bild einer historischen Entwickelung selbst bei so lebhafter Beleuchtung ganz und treu wiedergeben zu können.

P. K.

ZWEITER JAHRGANG, ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. JUNI. AUSGABE AM ERSTEN JULI NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG.

Jahrgang II Heft XI



Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2.50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XI

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN

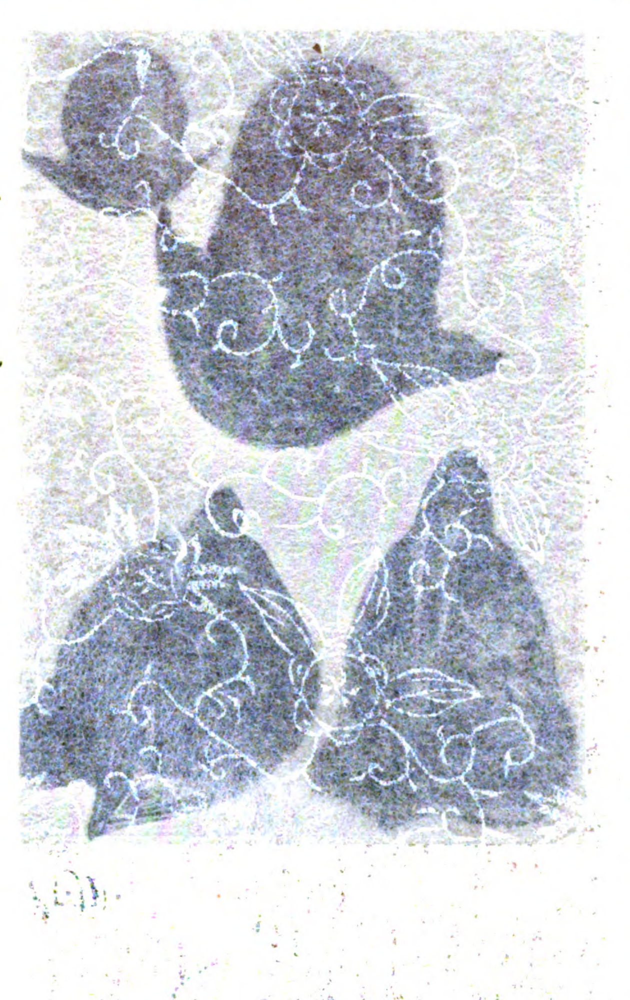


[illegible]

… durchaus nicht so schlimm ist. Aber … nur wenn dies „wenn“ sich erfüllt …

*

Die interessanteste Persönlichkeit unter den … ist Gerhard Janssen, dem das Schicksal in einer lustigen Laune den gleichen Geschlechtsnamen verliehen hat wie dem Beherrscher der Akademie. Gerhard Janssen ist, soweit das in Düsseldorf möglich ist, ein Bohemien im besten Sinne des Gattungswortes. Er steht ausserhalb aller offiziellen Kreise und ist ein gelehrter Kenner der verschiedenen Zweige der Zechkunst. Doch diese Kennerschaft hat seine Malerei wunderbar befruchtet. Rembrandt hat sich mit einem Sektglas in der Hand gemalt, Böcklin mit einem Glase Rotwein, Gerhard Janssen mit einem Schnapsglas. Damit ist … ungefähr die … Note seiner Kunst … [illegible]

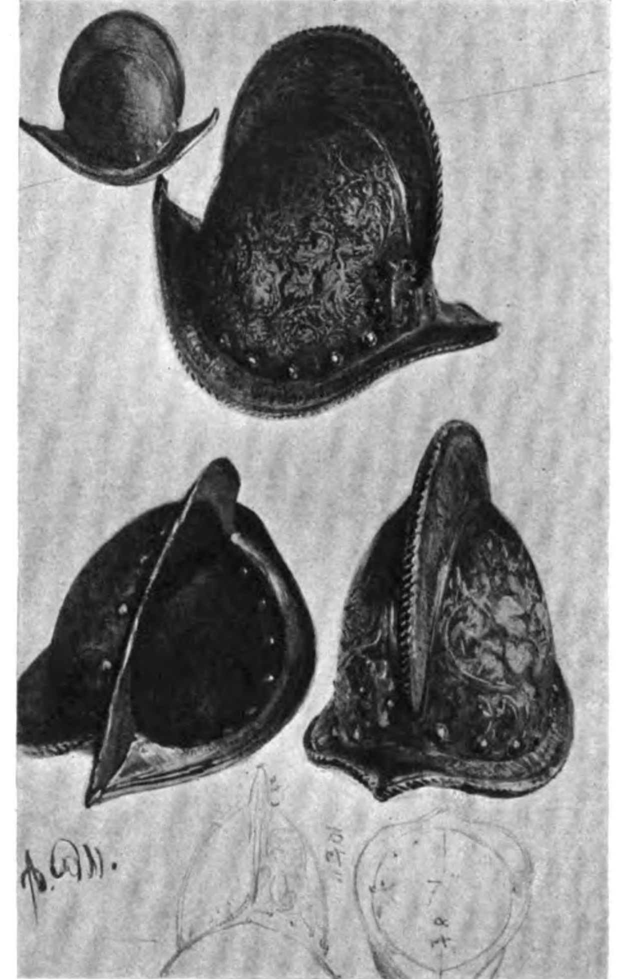


[illegible]

HERMANN REIFFERSCHEID, ORIGINALRADIERUNG

nachprüfen und sich ein Bild von den Persönlichkeiten und Tendenzen machen kann, die der Düsseldorfer Kunst von heute das Gepräge geben. Es ist nicht gerade eine weltbewegende Erscheinung, die sich dabei unsern Augen darbietet, und wenn wir hier den Gastgebern der Ausstellung den Vortritt lassen, so soll damit nicht gesagt sein, dass sie den Schwerpunkt dieser europäischen Heerschau ausmachen. Grosse Künstlerindividualitäten, die neue Wege weisen, überragende Genies, deren Emanationen uns im Innersten packen und erschüttern, darf man bei ihnen nicht suchen. Aber an allen Ecken und Enden machen sich beherzte Versuche und feine Ansätze bemerkbar, die sehr hoffnungsfroh stimmen.

Vor allem stösst man auf ein solides Können, wie es heute nicht überall anzutreffen ist. Auf ein Können, das sich nicht selbst genügt, sondern sich willig in den Dienst persönlicher Künstlerabsichten stellt, das seinen Besitzer nicht in Fesseln schlägt, sondern ihn im Gegenteil frei macht. Dies Können ist gewiss hie und da noch durch allerlei Fäden mit akademischer Schulung verbunden. Es fehlt ihm im allgemeinen die letzte Unbefangenheit des Sehens und die naive Frische des Vortrags. Es fehlt ihm auch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die von Nebenabsichten freie Intimität des malerischen Empfindens. Die unverkennbare Freude am Gegenstande, die man in Düsseldorf, der letzten Zufluchtsstätte der seligen Genre- und Historienmalerei, noch findet, würde das an sich noch nicht machen. Ich bin so ketzerisch auszusprechen, dass eine solche Freude am Stofflichen, wenn sie auf dem richtigen Wege gewonnen ist und künstlerisch ihr Recht erworben hat, durchaus nicht so schlimm ist. Aber versteht sich: nur wenn dies „wenn“ sich erfüllt hat.



AD. MENZEL, STUDIE — DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

✻

Die interessanteste Persönlichkeit unter diesen Düsseldorfern ist Gerhard Janssen, dem das Schicksal in einer lustigen Laune den gleichen Geschlechtsnamen verliehen hat wie dem Beherrscher der Akademie. Gerhard Janssen ist, soweit das in Düsseldorf möglich ist, ein Bohémien im besten Sinne des Gattungswortes. Er steht ausserhalb aller offiziellen Kreise und ist ein gelehrter Kenner der verschiedenen Zweige der Zechkunst. Doch diese Kennerschaft hat seine Malerei wunderbar befruchtet. Rembrandt hat sich mit einem Sektglas in der Hand gemalt, Böcklin mit einem Glase Rotwein, Gerhard Janssen mit — einem Schnapsglas. Damit ist von ungefähr die derbere Note seiner Kunst symbolisch angedeutet. Er hat Kneipscenen von robuster Kraft und breitem Humor gemalt, die an saftiger Volksmässigkeit mit manchen Bauernscenen der Niederländer, deren willkommene Vorbilder er nutzte, wohl konkurrieren können. Der Derbheit des Vorwurfs entspricht in diesen Bildern eine höchst ungenieter, kecke Flottheit des Pinselstrichs, wie man sie in solcher Frische in Düsseldorf sonst nicht findet. Vielleicht kann man allein bei Gerhard Janssen in diesem Kreise von Genialität sprechen. Den wohlerzogenen Rheinländern ist das freilich gemeinhin etwas unbehaglich, und so ist er bis jetzt nie auf einen grünen Zweig gekommen. Unter diesen Umständen muss man es dem Besitzer des uralten und hochberühmten Wirtshauses in der Flingerstrasse, der besten Quelle des erquicklichen Düsseldorfer Bieres, hoch anrechnen, dass er sich von dem Gemiedenen

ein grosses Bild malen liess, das Janssen auf den weniger salonfähigen als echt niederrheinischen Namen „Kirmess-Klimbim“ taufte, und das im Halbdunkel eines Gastzimmers im Quergebäude ganz famos seine Wirkung thut.

Niemals aber hat sich Gerhard Janssens Kunst so reif gezeigt wie in seinem jüngsten Bilde. Drei alte Weiber sieht man darauf, Waschfrauen oder Damen aus ähnlichen Berufsständen, die sich in einem halbdunkeln Raum Kaffee trinkend um einen Tisch gruppieren. Der Strich des Pinsels ist nicht so hanebüchen-derb wie sonst. Dafür ist das Ganze malerisch viel feiner, weicher und geschlossener und im Ton von grosser Schönheit. Wie so ein welker, zerarbeiteter Weiberarm, so ein altes, schwammiges Gesicht behandelt ist und aus dem schummerigen Licht auftaucht, wie so eine weisse Haube als heller Fleck in der Dämmerung und dem undefinierbaren Zimmerdunst getroffen ist, das ist nicht nur für Düsseldorf ungewöhnlich. Nur ein paar Stühle — das wird man sogar in der Reproduktion bemerken — stören, weil sie kleinlicher behandelt sind.

Sonst aber ist Janssen gerade auch als Zeichner von ausserordentlicher und durchaus souveräner Kraft. Die drei Studienblätter, die er auf die Ausstellung geschickt hat, dokumentieren eine sehr geistreiche Art zu sehen. Hier ist auch der letzte Rest von Akademie verschwunden; doch in aller Freiheit sind die Mittel mit einer instinktiven Klugheit meisterlich konzentriert.

Einen ganz andern Weg geht Otto Sohn-Rethel, der jüngste Angehörige der bekannten Künstlerfamilie, der zum erstenmal hervortritt und sich gleich in die vorderste Reihe stellt. Er hat so wenig wie Gerhard Janssen Beziehungen zu der Lichtmalerei unserer Tage, doch es ist eine andere Gegend der Altmeisterlichkeit, aus der er seine Anregungen holt. Auf einem Bilde holländischer Bauern zeigt sich Sohn-Rethel als ein Verehrer Holbeinscher Korrektheit. Er geht jedem Barthaar und jedem Faden des Gewebes nach, aber diese Treue, die im Einzelnen an die objektive Ehrlichkeit der camera obscura denken lässt, verbindet sich dennoch mit einer das Ganze beseelenden immanenten Subjektivität, die den Künstler vor der trockenen Sachlichkeit etwa Richard Müllers bewahrt und ihn der Leibl-Linie nahe rückt; die Spitzigkeit der Pinselführung hat das Persönliche nicht verschluckt. Auch hier wird Kaffee getrunken, und das ein bisschen mit wichtiger Miene. Die Köpfe der drei Figuren wollen auch nicht



ARTHUR KAMPF, TÄNZERIN — DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG



PETER BEHRENDS, GARTENANLAGE — DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

recht zusammengehen. Trotzdem steckt in dem Bilde, vor allem in seiner kühlen, aber farbigen und belebten Helligkeit etwas Eigenes.

Eine zweite, kleinere Arbeit Sohn-Rethels ist der Kopf einer Italienerin von sehr feiner und malerischer Modellierung, dessen zartgelbliche Fleischtöne mit Geschmack gegen lichtblauen Himmelshintergrund gesetzt sind. Das Bildchen erinnert an die frühen deutschen Arbeiten des neunzehnten Jahrhunderts, die jetzt nach und nach zu unserem Staunen aus der Versenkung steigen, etwa an Runge. Und zum dritten versucht sich der Künstler in einer koloristischen Impression: Leo XIII. auf dem Totenbette. Gold, Purpur und wachsfarbige Leichenblässe geben dabei den Akkord.

Als Dritter wäre dann August Deusser zu nennen, der mit ernster Kraft in den Dörfern und Feldern des niederrheinischen Landes aus einfachen Motiven malerische Vorwürfe von prachtvoller Wirkung zu gewinnen weiss, ein Künstler von gesundem und robustem Naturgefühl und dabei doch von feinem Empfinden für das Zusammenklingen farbiger Werte. Diese Doppelseitigkeit seines Wesens bringt Bilder hervor wie das kleine „Eifeldorf", in dessen dunkle, schwere Töne ein tiefsattes Blau als Dominante hineinleuchtet. Eine andere Arbeit Deussers giebt ein Stück Feldarbeit wieder, weite Aecker mit zerfurchtem Boden, von der langgestreckten Linie des Horizonts begrenzt, rings aufqualmende Feuer, in der Mitte ein Pflug, mit zwei massiven Gäulen bespannt, alles ohne Konvention und auch ohne moderne Schablone, in der Rauheit der Wirklichkeit gesehen und gemalt.

Deusser ist einer der wenigen in Düsseldorf, die sich dem übermächtigen Holland-Einfluss entzogen haben, der vielfach so lähmend auf die Malerei der Rheinländer drückt. Auch Hellmut Liesegang gehört zu ihnen, der mit seinen schlichten Stimmungen aus den Gegenden unweit Düsseldorfs und mit seiner bescheidenen Art, den feuchten Schleierduft wiederzugeben, der über dieser Landschaft, leichter als in Holland, ruht, ein Führer der jungen Generation geworden ist. Auch Max Clarenbach, der eine schneeige Winterlandschaft von grosser Diskretion gemalt hat. Auch Andreas Dirks, der Nordseemaler, der sich diesmal allerdings in dem Bilde einer alten Hafenstadt, auf dem alles in allgemeinem débacle einzustürzen droht, ge-

waltig verhauen hat, daneben aber auch mit ein paar seiner kräftigen Meeresschilderungen, am besten in dem breiten dekorativen Bilde in einem Weinrestaurant der Ausstellung, vertreten ist. Auf der anderen Seite steht Eugen Kampf, der ganz im Flandrischen zu Hause ist, aber diesen altdüsseldorfer Stoffkreis mit frischem Leben erfüllt.

Die tiefste Inbrunst und Andacht vor der Natur, die immer von neuem die Angebetete dienend umwirbt, wird man hier schon vergeblich suchen. Es ist etwas Behäbiges in der Kunst dieser Leute; das einzige vielleicht, was sie gemeinsam und Künstlerwollust. Doch es kommt nicht recht heraus, es „traut sich nicht“. Man denkt: hier müsste einmal ein wirkliches Genie hereinwettern, die Fenster aufstossen, die Fesseln sprengen und die noch im Schoss der Zukunft ruhenden Kräfte entbinden, bevor sie ungeboren absterben. Hier sind überall Anfänge, Keime, ehrliches Empfinden und guter Wille, Programme und Wegweiser — alles sehr wertvolle Dinge. Nun fehlt eine grosse Persönlichkeit, die ihnen allen ein Hochtouristenseil anlegt und sie mit unwiderstehlicher Führerkraft bergan zieht, ihnen Ermutigung und Mass-



ANDREAS DIRKS, MARINE — DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

haben. Denn sie wie die andern, auf die sich die Düsseldorfer Hoffnungen gründen, die Schmurr, Hambüchen, Schreuer, Schönnenbeck, Max Stern, Heinrich Hermanns, Ackerman, Lasch, Ernst Hardt, Heinrich Otto, Fritz von Wille, Schneider-Didam und die tüchtigen weiblichen Porträtisten Helene von Beckerath und Anna Faehte — ich gebe einmal die Liste, weil ich annehme, dass ihre Namen zum grossen Teil wenig bekannt sind —, sie alle bilden weder eine Schule noch eine Clique, sondern arbeiten in sehr sympathischer Weise auf eigene Faust darauf los. Sehr solide, sehr gediegen — bei Gott ich unterschätze es nicht —, auch nicht ohne eigenen Ausdruck, aber doch noch mit einer gewissen Gebundenheit. Es ist mir immer, als stecke hier noch mehr verborgen, mehr malerisches Temperament, mehr Rausch und Jubel stab zugleich giebt. Solange die nicht kommt, ist immer die Gefahr vorhanden, dass man kleinstädtisch-selbstgenügsam wird und schliesslich doch wieder den Anschluss an die grosse Entwicklung verpasst, was sich nur einzelne Riesenkerle oder geschlossene Gruppen von grossen Talenten ungestraft erlauben dürfen.

Wenn ich mir aber noch einmal durchlese, was ich soeben geschrieben, kommt es mir wieder etwas zu wenig anerkennend vor. Das war nicht die Absicht. Nein, gerade weil mir die Düsseldorfer Ansätze so keimkräftig und bedeutsam erscheinen, möchte ich bei ihrer Beurteilung das lauwarm „Wohlwollende“ lieber ausschalten und für die Rheinstadt den Ruf erheben, den die deutschen Litteraten um 1740 so sehnsüchtig erschallen liessen: Veni creator spiritus!



EVENEPOEL, IM KELLER DES „SOLEIL D'OR" IN PARIS — DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

Was alles dort gährt, erkennt man am besten aus der missglückten, aber in der Verve des Anlaufs höchst beachtenswerten Arbeit eines ganz jungen Akademikers mit dem echt rheinisch-katholischen Namen Jodocus Schmitz. Er hat gleich ein Triptychon gemalt; drunter that es sein jugendlicher Elan nicht. Ein stofflich-litterarischer Gedanke lag auch hier zu Grunde. Das Hauptgemälde zeigt eine üppige Lebegesellschaft auf prunkvollem Lustschiff, junge Elegants und lüsterne Greise im Frack, beim Sekt, mit halbnackten Dirnchen in ausgeschnittenen Kleidern; ein zuckender Rausch von Champagnerdunst und Sinnlichkeit lullt die taumelnde Schaar wollüstig ein; im grellen Schein bunter Lampions tanzt eine ausgelassene Odaliske einen obscönen Tanz. Als effektvolle Gegenwirkung taucht auf dem linken Seitenbilde im nächtlichen Dunkel eine zusammengedrängte Schaar herkulischer Meuniergestalten mit entblösstem Oberkörper auf, die mit ungeheurer Anstrengung das Sektboot an dicken Tauen den Fluss hinaufziehen. Auf der rechten Seitentafel aber rast in wütendem Hass ein Bruder dieser Sklaven heran und hebt mit wilder Kraft einen Felsblock gegen das Boot — noch einen Moment, und er wird es zerschmettern. Das alles ist mit wüster Lust gemalt, durchaus nicht illustrativ gefasst, sondern mit einer völlig malerisch sich rüstenden, wenn auch ganz unreif noch brodelnden Phantasie. So wie es dasteht, ist es noch nichts Rechtes; aber vor dem Temperament, mit dem hier ein soziales Gefühl sich unmittelbar in künstlerischen Ausdruck, in Anschauung von Licht- und Farbenkontrasten umgegossen hat, zieht man den Hut. Mit gruseligem Vergnügen stehen die Industriellen vom Rhein, von der Ruhr und Wupper vor diesem Dreibild. Doch auch der Kunstfreund hat an dem ungegorenen Most seine Freude. Ein Akademiker! Wenn das, so möchte man, das alte Wort umkehrend, sagen, am dürren Holze geschieht, . . .

Anregung, Ermutigung und Massstab vor allem also ist es, was die Düsseldorfer brauchen wie das liebe Brot. Darum genügte ihnen auch die deutschnationale Uebersicht von 1902 nicht mehr, sie verlangten nach einer internationalen Schau. Fritz Röbers aussergewöhnliches Organisationstalent, dem Georg Oeders Geschmack beratend zur Seite stand, hat diesen Plan mit sicherer Energie durchgeführt. Zum ersten Male sieht nun Künstlerschaft und Publikum dort im Westen, was rings in der Welt seit zehn Jahren etwa ersehnt und geschaffen wurde. Die Eindringlichkeit dieses umfassenden Anschauungsunterrichts kann nicht ganz ohne Folgen bleiben. Man denke an die Wirkungen der Internationalen von 1869 und 1879 auf die Münchner Kunst.

Unter dem Appetit der Düsseldorfer auf das Ausland hat das übrige Deutschland einigermassen gelitten. Man wandte dort so viel Sorgfalt auf, dass hier nicht mehr genügend übrig blieb. Stuttgart, Dresden, die Wiener Secession, die vor zwei Jahren gerade hier so glänzend abschnitt, fehlen ganz, die Maler der kleineren Städte sind in alle vier Winde verstreut, die Karlsruher bei der Saalverteilung sehr schlecht behandelt. Das Letztere ist um so auffallender, als gerade jetzt die Hauptpersönlichkeiten der westdeutschen Kunstcentren sich zu einem Bunde zusammengeschlossen haben, auf dessen Wirksamkeit man gespannt sein darf. Wilhelm Schäfer, das kunstkritische Gewissen Düsseldorfs, war die treibende Kraft in der Begründung dieses „Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein", der an der Spitze seiner Liste den Grossherzog von Hessen als thatkräftig interessierten Protektor führt und etwan als ein Neben- und Seitensprössling des Deutschen Künstlerbundes aufzufassen ist.


AUGUST NEVEN DU-MONT, KINDERPORTRÄT DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

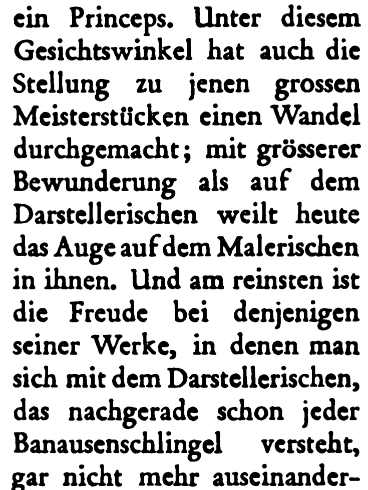
Es wäre lehrreich gewesen, wenn dieser Zusammenschluss auch in der Ausstellung seinen Niederschlag gefunden hätte. Indessen, das soll wohl künftiger Gelegenheit vorbehalten werden, und so müssen sich in diesem Sommer Thoma, Trübner, Schönleber, Weishaupt, Volkmann, Dill mit ein paar Sitzen am Trompetertischchen begnügen. Am rücksichtslosesten erscheint das Trübner gegenüber, der eine ganze Reihe von Arbeiten gesandt hat, darunter auch seine „Graue Dame", die immer noch kein Museum gekauft hat, eins der besten deutschen Bilder aus dem letzten Menschenalter, dem ein besonderer Ehrenplatz gebührt hätte.

Trübner ist auch in der Berliner Secession vertreten, die einen sehr guten Saal in Düsseldorf hat, ohne Zweifel den besten der Deutschen (ohne jeden Lokalpatriotismus sei das festgestellt). Natürlich sind es fast ausnahmslos ältere Arbeiten, die ihn füllen. Bis auf Fritz Klimschs „Triumph des Weibes", eine in kleinem Massstab gehaltene Marmorgruppe von grosser Feinheit: inbrünstig umfasst der Mann die Knie des Weibes, das seinen schlanken Leib in sinnlicher Wohlgefälligkeit dehnt und den verliebten Sklaven kaum mehr bemerkt, ein höchst reizvolles Wechselspiel von Formen und Linien.

Sehr splendid war man in der Raumzuwendung gegen das Berliner Genossenschaftsheer, das solche Reverenz mit einer selbst in Düsseldorf Kopfschütteln erregenden Durchschnittskollektion quittiert hat. Amüsant ist dabei, dass sich die Gruppe der ehemals secessionistischen Renegaten, der broschürenfrohe Schlichting, Looschen, Langhammer, O. H. Engel

und ihre Freunde, durch Skarbina, Arthur Kampf und andere Qualitäten, wie die jungen Maler Kohtz und Klohss, verstärkt, weit von den Lehrter Bahnhof-Freunden entfernt in einem eigenen Saal angesiedelt haben, der übrigens nun einen vortrefflichen Eindruck macht. Also doch wieder eine „Secession" im ursprünglichsten Sinne? Spotten ihrer selbst und wissen nicht wie!

Splendider noch war man gegen München. Nicht nur Glaspalast und Secession, auch Luitpold-Gruppe und Scholle erhielten je einen Saal in der Hauptsache der deutschen Seite, macht im ganzen vier. Aber nur die Secessionisten haben sich dieser Sonderehre würdig erwiesen, die andern, namentlich die Scholle, haben sie recht kritiklos ausgenutzt. So ist das nationale Gesamtbild schief und zerrissen.

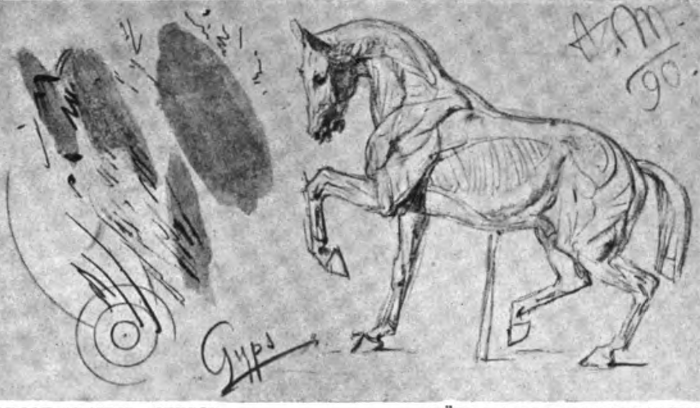


ADOLF MENZEL, STUDIE — DÜSSELD. AUSSTELLUNG

❃

Doch die deutsche Seite hat noch einen grossen Einzeltrumpf aufzuweisen: die Menzel-Kollektivausstellung. Drei Räume, voll ausgesuchter Menzel-Werke! 129 Nummern, davon 23 Oelgemälde, 66 Aquarelle und Gouachen! Eine solche Sammlung ist noch niemals zusammen gewesen, auch nicht auf der akademischen Ausstellung in Berlin zum achtzigsten Geburtstage des kleinen Gewaltigen.

In den neun Jahren seit diesem Feste hat sich die allgemeine Schätzung Menzels zum Teil völlig verschoben, d. h. im Grunde trotz wachsender Kritik ungeheuer gesteigert. Damals feierte man noch hauptsächlich den „Historienmaler", daneben den Zeichner. Seine grossen Gemälde beherrschten das Ganze, die kleineren Dinge traten zurück. Heute herrschen diese kleineren Dinge, ohne dass die berühmten Geschichtsbilder an Ehrfurcht eingebüsst haben. Und man erkennt es nun nicht mehr nur im kleinen Kreise der Wissenden, sondern allenthalben: nicht allein als Darsteller, nicht allein als souveräner Kenner alles Technischen, auch als „malender Maler" im modernen Sinne war Menzel ein Princeps. Unter diesem Gesichtswinkel hat auch die Stellung zu jenen grossen Meisterstücken einen Wandel durchgemacht; mit grösserer Bewunderung als auf dem Darstellerischen weilt heute das Auge auf dem Malerischen in ihnen. Und am reinsten ist die Freude bei denjenigen seiner Werke, in denen man sich mit dem Darstellerischen, das nachgerade schon jeder Banausenschlingel versteht, gar nicht mehr auseinanderzusetzen braucht. Das mag ungerecht sein, aber es ist eine natürliche Reaktion gegen die systematische Verkehrtheit im Preisen eines Meisters, dessen zweite Eigenschaft man über die erste stellte, weil man die erste nicht sah.



ADOLF MENZEL, STUDIE — DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

Es entspricht darum nicht der nunmehr geklärten Stellung der Kenner zu Menzel, wenn man in Düsseldorf seine Säle mit vergoldeten Rokokoschnörkeln und anderem Sanssouciprunk verziert hat. Ich weiss wohl, warum das geschehen ist, und gerade darum ärgere ich mich darüber. Menzel hätte nie eine Szene aus der Geschichte und der Zeit Friedrichs des Grossen zu malen brauchen und wäre doch eine historische Erscheinung von ungeheurer Bedeutung. Gerade in Düsseldorf wird das klarer als je. Man hätte den Räumen lieber die behagliche Schlichtheit des Biedermeiergeschmacks geben sollen. Dann wäre das monumentale Lebenswerk des Malers Menzels, das sich hier so glorreich dokumentiert, charakteristischer und eindrucksvoller umrahmt gewesen.

Dies Lebenswerk nimmt einen ganz dramatischen



Verlauf. Das erste Bild Menzels, das die Aufmerksamkeit auf ihn lenkte, die „Gerichtsszene“ von 1839 (jetzt im Besitz von Herrn Model in Berlin), die in Düsseldorf wieder auftaucht, ist noch ganz schwer und konventionell gemalt. Höchstens dass man aus einzelnen Zügen, doch auch hier nicht ohne vaticinatio ex post, den künftigen Charakteristiker ahnen kann. Dann aber kommt, mit einem Schlage, ein ungeheures Emporschnellen der Kraft, scheinbar ohne äussere Vorbereitung, durch plötzliche geniale Eingebung aus dem Boden gezaubert. Als hätte der Blitz eingeschlagen. In dem „Interieur“ der Nationalgalerie, das 1845 gemalt ist, in dem „Palaisgarten des Prinzen Albrecht“ von 1846 und in der „Berlin-Potsdamer Bahn“, aus dem nächsten Jahre, erscheint bereits ein Stück von den Problemen der Luft- und Lichtmalerei unserer Tage gestellt und in wunderbarer Weise gleich auch gelöst. In der historischen Impression von der Aufbahrung der Märzgefallenen (1848) und in der Eisenbahnscene „Nach durchfahrener Nacht“ (1851) rückt das moderne Leben, mit unerhörter Beherztheit angepackt, in die Malerei ein. Wir wissen jetzt, dass Menzel bei diesen Kühnheiten doch nicht ganz allein gestanden hat. Immer neue Proben der ehrenfesten berliner Malerei aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts tauchen auf, die deutlich zeigen, aus welchen Voraussetzungen der Meister hervorging, freilich auch zeigen, was er selbst zu diesen Anregungen aus Eignem hinzuthat. Das Porträt eines bartlosen jungen Mannes mit langen Haaren aus dem Jahre 1840 lässt klar erkennen, wie Menzel in dieser schlichten Kunst wurzelte, wie er aber von vornherein gelegentlich durch leise anklingende Nuancen, durch eine Eigenart der Stellung, der Beleuchtung, der Modellierung, seine ganze Umgebung mühelos weit überholte. Noch erstaunlicher wird das in der berühmten „Atelierwand“: in der Nachbildung der Gipsmasken und Gliedmassen ist er von dem freien Akademismus jener preussisch-sachlichen Kollegen, aber der genial erfundene Beleuchtungseffekt macht aus der Realität eine ironische Vision von undefinierbarem Reiz. Das Wirklichkeitsbild wird hier wie sonst durch eine eminente Kunst des Zusammenschliessens haarscharf erfasster Einzelzüge, durch eine merkwürdige Mischung von unerschütterlicher Trockenheit und prickelndem Geistreichtum ganz individuell beseelt, gewissermassen mit einem Geheimsiegel abgestempelt.

Damit sind wir schon zu einer zweiten Gruppe Menzelscher Meisterleistungen gelangt, die wir bewundern, obwohl sie uns innerlich nicht ganz so nahe stehen wie jene souveränen Schöpfungen der vierziger und fünfziger Jahre, mit denen ihre Anfänge übrigens zeitlich noch parallel gehen. Menzel wird nun ein Erzähler, ganz anders als alle, die damals zu erzählen begannen, aber offenbar doch unter dem Einfluss dieser allgemeinen Strömung. Das Höchste, was ein Erzähler erreichen kann, ist hier vielleicht erreicht, aber darüber kann kein Zweifel sein, dass die Freude an diesem Amte seiner malerischen Entwicklung nach der Seite der Technik wie der Empfindung einen Damm entgegensetzte. Ihr Stand war schon zu hoch, um wirklich dadurch gefährdet zu werden, aber sie steigt nun auch nicht mehr höher hinauf.

Ein einziges Bild vielleicht — neben dem Eisenwalzwerk, das jetzt in St. Louis hängt — ist auszunehmen: das Flötenkonzert. Hier verschlingt sich historische Darstellung und malerisches Wesen in einem Grade mit einander, dass ein unvergleichliches, nie genug zu preisendes Meisterstück entstanden ist. Wenn man das Allergrösste aufzählen will, das die Malkunst der Menschen bisher geschaffen, darf dies Werk nicht fehlen. Hier hat alles noch die absolute Unmittelbarkeit des im Moment Gesehenen und Festgehaltenen und das fertige Bild übertrifft dennoch alle Studien und Skizzen. Sonst ertappen wir uns bei den Geschichtsbildern Menzels leicht darauf, dass wir uns zu den Vorstudien mehr hingezogen fühlen als zu dem letzten Arbeitsresultat. Die unvollendete Friedrichszene aus Lissa, „Bon soir, messieurs“, die aus der Henneberg-Gallerie vorm Jahre in die hamburger Kunsthalle übersiedelte, wird durch kein anderes Gemälde ähnlicher Art in Schatten gestellt. Und die Porträtstudien zum Krönungsbilde stehen als persönliche Kunstdokumente vielleicht höher als das Riesenwerk selbst.

Niemals hat man das alles in solcher Vollständigkeit überblicken können wie in Düsseldorf. Dem Komité ist es gelungen, auch Thore entlegener und versteckter Sammlungen zu öffnen. Die Nationalgallerie, die in diesem Jahre auch den Weltjahrmarkt am Mississippi zu versorgen hatte, war sehr freigebig; das Hohenzollernmuseum und die Kunstsammlungen der Königlichen Schlösser haben die grossen Adressen hergeliehen, die Bismarck- und Moltke-Erben desgleichen. Auch das Heckmann-Blatt, von dem der Weg zum Eisenwalzwerk führte, ist vorhanden. Dann, von Dingen, die man kaum je einzeln, geschweige denn zusammen in einer Ausstellung gesehen, die vier rheinsberger Aquarelle.



ADOLF MENZEL STUDIE DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG



ADOLF MENZEL. STUDIE DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG



ADOLF MENZEL, DIE JUNGFRAU — DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

Weiter, ausser dem schon Genannten, eine Szene „Im Opernhause" von 1862. Der „Pariser Wochentag", aus der Sammlung des Herrn Behrens in Hamburg. Die Ballszene Heinrichs VIII. mit Anna Boleyn. „Friedrich der Grosse und die Barberina" aus berliner sowie „Voltaire beim Anziehen" aus brüsseler Privatbesitz, ein kleines Bildchen, das selbst guten Menzel-Kennern neu sein wird. Ebenso wird es um die kirchliche Kostümszene „Sämtliche nicht bei der Sache" (1886) stehen, die übrigens zu den schwächeren Arbeiten gehört. Weiter eine Reihe wenig bekannter Porträts, wie das des Schriftstellers Smidt (1850), des Professors Dehn (1854), des Generals von Biehler. Schliesslich an vierzig Zeichnungen, Repräsentanten der verschiedensten Sorten: harte und spitzige, kühle und sachlich notierende, und Blätter von einzigem Kunstwert, auf denen der Bleistift in seiner summarisch andeutenden Schrift malerischer gewirtschaftet hat als oft der Pinsel auf der Leinwand.

✻

Die zweite grosse Kollektiv-Ausstellung führt uns ins Ausland hinüber, sie ist Rodin gewidmet. An Mut, das sieht man, gebricht es der düsseldorfer Leitung nicht. Denn es mag keine Kleinigkeit sein, einem ziemlich unvorbereiteten Publikum einen grossen Saal voll Arbeiten vorzusetzen, die immerhin keine alltäglichen Anforderungen stellen. Doch es ist zweifellos richtiger, den Stier bei den Hörnern zu packen, als gar zu zaghaft und ängstlich vorzugehen. So hat auch in dem Düsseldorf benachbarten Hagen Herr Karl Ernst Osthaus gedacht, indem er in seinem Folkwang-Museum seine Landsleute geradeaus zu Rodin, Minne, den Pointillisten und Gauguin führte, die allerdings, wie mir der biedere Kastellan versicherte, „bei der hiesigen Bevölkerung wenig Anklang finden."

Die Rodin-Kollektion der Düsseldorfer ist die umfassendste, die je in Deutschland gesehen worden ist. Sie bleibt hinter der pariser Separat-Ausstellung des Meisters von 1900 vor den Thoren der Weltausstellung wohl kaum zurück. In sechzig Nummern umfasst sie Rodins gesamte Bahn, von dem Mann mit der zerschlagenen Nase an, von dem man bei uns bisher, ausser in Lübeck, nur Abbildungen, nicht einmal einen Gipsabguss kennt, und der nun in seiner Bronzegestalt uns die ganze unerschöpfliche Fülle bildhauerischer Weisheit erschliesst, die über den Furchenschichten seines Antlitzes ruht, — von dem Mann des ehernen Zeitalters und dem schreitenden Johannes an, über die Einzelgestalten der Bürger von Calais, die Kussgruppe und die



ADOLF MENZEL, PORTRÄT

erlesene Reihe der Porträtbüsten hin bis zu den grossen und kleinen Werken der letzten Epoche: dem Denker, dem Viktor Hugo und seinen Nebenfiguren, den Vorarbeiten zum Höllenthor und einer ganzen Anzahl ähnlicher Impressionen und Studien.

Ganz verständige Leute haben sich darüber aufgehalten, dass man diese Studien in Düsseldorf aufgebaut hat. Merkwürdig! Wenn man Menzels Zeichnungen und Porträtskizzen zum Krönungsbilde ausstellen darf, warum nicht auch Rodins Impressionen? Wir sind es nur nicht gewöhnt, auch einmal einen Bildhauer bei der Arbeit zu belauschen, den einzelnen Stationen seines Schaffens zu folgen. Um so dankbarer sollte man dafür sein, dass Rodin uns einen Blick in diese verschlossene Herrlichkeit gönnt. Und man kann sich ruhig seiner Führung anvertrauen; was von seinen Thonentwürfen er selbst des Gipsgusses für würdig gehalten, das wird uns schon am sichersten ins Innere seiner Welt geleiten. Es ist vielleicht wirklich — seien wir einmal unbefangen — nicht jedermanns Sache, die oft mindestens wunderlich dreinschauenden Gebilde, die auf solche Weise entstanden sind, mit dem ersten Blick nach ihrer plastischen Bedeutung zu erfassen. Sie sind schliesslich auch, das wollen wir uns nicht verhehlen, sehr verschiedenen Wertes. Aber wir lernen hier etwas kennen und geniessen, was uns bisher überhaupt fremd geblieben ist: wie sich grosse Form- und Bewegungsprobleme im Geiste eines genialen Könners zuerst kristallisieren, wie sie Gestalt annehmen und wie sie sich darstellen, bevor der enorme Reiz der unmittelbaren und ganz individuellen Mitteilung von der ausglättenden Technik, die an sich etwas Unpersönliches ist, verwischt wird. Das sind Offenbarungen, die man sonst vergeblich suchen wird.

Wie der malerische Impressionismus hat Rodin wieder von vorn angefangen, ist primitiv, ja, wenn man will, barbarisch den Urformen der eigenen Intuition nachgegangen. Doch dann durchläuft er in rasender Schnelligkeit den ganzen Weg, den die Plastik in einigen Jahrtausenden gemacht hat, spürt erschauernd am eignen Leibe diesen vorwärtseilenden Schritt der Zeit, und läuft ihr gar noch, sensibler als alle seine Zeitgenossen, um ein tüchtig Stück voraus. Eine dauernde ungeheure Anspannung der Nerven ist die Folge dieser eigentümlichen Arbeit, die rein plastisch — Rodin ist im Grunde absolut nicht „malerisch“ — Dinge auszudrücken sucht, die so flüchtig, entgleitend und konkret-unfassbar sind, dass sie sich dem Bildhauerischen, sollte man meinen, entziehen müssten. Doch dem Glücklichen, der diese Hieroglyphen lesen kann, enthüllt sich in jedem Falle ein neues Stück vom innersten Wesen des Weltgefühls unsrer Generation.

In der nackten Gestalt des sitzenden Viktor Hugo wird alles das, was rings brockenweise uns zufällt, in kolossaler Steigerung gesammelt. Hier hat auch nicht, wie beim Balzac, die Extase den Künstler zu einem bizarren Sichfestbeissen in der Impression der ersten Laune hingerissen, wodurch dies toll-genialische Werk in der That von seinem monumentalen Denkmalszweck fortgezogen wurde, sondern die Erregung hat sich in wunderbarer Weise geklärt, ohne doch den tiefen Zauber des vibrierenden Lebens und das Unheimliche der nachzitternden Ergriffenheit verloren zu haben.

Ueberraschend wirkt für die, die ihn noch nicht im Gipsabguss sahen, die sitzende Gigantenfigur des „Denkers“. Rodin ist darin einmal „zum Volke herabgestiegen“ und hat ungeheuere Energie und Konzentration durch ein Uebermuskelsystem symbolisiert. So körperlich kann nur ein Plastiker von Anbeginn denken.

Doch auch hier überwältigt das fabelhafte innere Leben, das weit über die michelangeleske Geste der mundstützenden linken Hand hinaus jede Sehne des wundervoll einheitlich zusammengefassten Riesenleibes schlummernd beseelt.

*

Die Rodin-Kollektion ist nicht die einzige Anregung, die der deutschen Bildhauerkunst in Düsseldorf aus Frankreich zugeführt wird. Man hat wohl nie auf einer unserer Ausstellungen einen so weiten Ueberblick über die moderne pariser Plastik gewinnen können. Die Sammlung wird für viele in ähnlicher Weise etwas Neues sein wie die der jungen belgischen Bildnerei 1897 in Dresden. Dalou und Falguière, deren Büsten zu Rodins glänzendsten Porträts gehören, treten auf und zeigen den Weg, der langsam zu dem grösseren Meister hingeführt hat. Der Bronzekopf von Falguières Diana lässt klar erkennen, wie diese Künstler vom Akademischen (was aber für die französische Plastik etwas ganz anderes, weit Lebendigeres und Beseelteres bedeutet als für die deutsche) sich zu selbständiger und persönlicher Stellung den Formproblemen der Natur gegenüber aufgerafft haben. Seine Kain- und Abel-Gruppe aber steht schon im Neuland; so hat kein Früherer den Kontrast eines lebendigen und toten Körpers zu schildern gewagt. Noch weiter führen Dalous kleine Bronzen. In



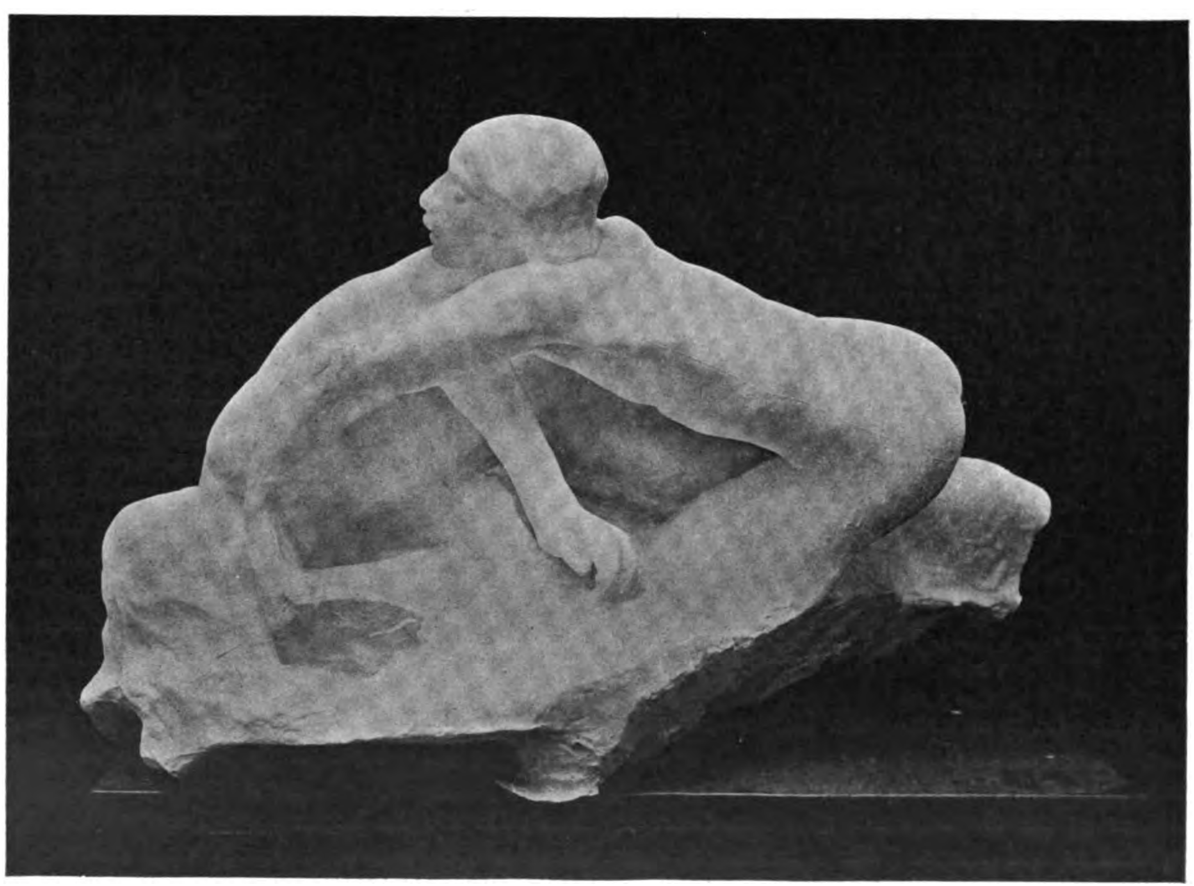
ADOLF MENZEL, INNENRAUM — DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

diesen Figürchen lebt schon der Rhythmus von Rodins „unendlicher Melodie".

Bartholomé erscheint daneben weniger kompliziert, klarer, gesünder, freilich auch nicht so unergründliche Ewigkeitsperspektiven eröffnend. Aber wie reich ist auch dieser Franzose in der wunderbaren Kunst, Menschenformen zu bilden, Muskeln und Sehnen unter zarter und rauher Haut spielen zu lassen, Erregungen und Erschütterungen und Empfindungen unmerklich im Körperlichen zu spiegeln, und alles doch wieder unter die wohlerwogene Ordnung seines Bildnergeistes zu stellen, vibrierendes Leben durch den sichtenden Willen seiner Hand zu bändigen. Darin begegnen sich auch die andern, ob sie, wie Gardet in seinem machtvollen Pantherkampf, ein Stück primitiven Naturlebens in seiner Brutalität vornehmen, ob sie, wie Jules Desbois, das Formenspiel zu kunstgewerblicher Zier verwerten, oder ob sie, wie Charpentier und seine Nebenmänner, einen Kopf oder ein sorgsam gewähltes plastisches Motiv als Basreliefs auf die Plakettenfläche projizieren. Es ist für einen Deutschen geradezu beruhigend, vor Merciés Gounod-Denkmal zu erfahren, dass man auch jenseits der Vogesen entgleisen kann. Ja ja, die Denkmäler!

Die Brüsseler haben nicht die enorme „Kultur der Fingerspitzen", wie man das Wesen der pariser Plastik vielleicht nennen könnte; das Formgefühl sitzt bei ihnen mehr in der Handfläche. Sie sind robuster, zugreifender, sinnlich-derber; der germanische Einschlag ihres Blutes verleugnet sich nicht. Auch nicht bei Lagae, der den Romanen noch am nächsten steht. Von Meunier oder gar Jef Lambeaux zu schweigen.

Mit den französisch Redenden kann in der Skulpturenabteilung kein anderes Volk konkurrieren. In Deutschland hat man sich nach dieser Richtung wenig umgesehen. Das hängt vielleicht damit zusammen, dass in Düsseldorf selbst die Plastik (wie die graphischen Künste) hinter die herrschende Oelmalerei ganz zurücktritt. Der begabte Tierbildhauer Pallenberg aus Köln, auf den man vor zwei Jahren aufmerksam wurde, ist überdies noch inzwischen nach Berlin übergesiedelt und hat nichts auf die Ausstellung geschickt. Dafür ist eine neue Erscheinung diesmal Gregor von Bochmann junior, der in der hübschen Bronzestatuette einer tapfer ausschreitenden jungen Fischersfrau mit Kind und Korb ein Motiv aus Bochmann seniors Gegend mit gut erfasstem Troubetzkoi-Realismus vorträgt. Ein anderes lehrreiches Beispiel, wie sich Malerei und Plastik gegenseitig befruchten, ist die Doppelbüste des Frankfurters Josef Kowarzik, die ihn selbst mit seiner Frau darstellt; man merkt vor ihr, dass man in der Region Thomas und Steinhausens ist. Ganz merkwürdig: deutsche Volksliedstimmung in der Bildhauerei! Hier geht es noch hin; kann aber gefährlich werden. (SCHLUSS IN DER NÄCHSTEN NUMMER)



AUGUSTE RODIN, PAOLO UND FRANCESCA

AUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION

VON

E. VON KEYSERLING



LEOPOLD GRAF VON KALCKREUTH, WALDENBURG KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG MÜNCHEN

Die diesjährige Sommerausstellung der münchner Secession ist zugleich die erste Ausstellung des deutschen Künstlerbundes. Als in Weimar die verschiedenen Secessionsgruppen der deutschen Kunstcentren sich zu einer Vereinigung zusammenschlossen, geschah es zunächst als Protest und Abwehr gegen kunstfremde Beeinflussung und Bevormundung. Man schliesst sich zusammen, um stark zu sein. Allein, neben dieser strategischen Tendenz, soll die Vereinigung doch auch den Zweck haben, auf das innere Leben der Kunst befruchtend und fördernd zu wirken. Differenzierung und Integration sind die biologischen Gesetze, nach denen sich Organismen bilden. Je vollkommener und selbständiger ein jedes Organ die ihm eigentümliche Aufgabe erfüllt, und je reicher zugleich die Beziehungen der Organe unter sich sind, je fester sie zusammenstehen, um so höher ist der Organismus. Dieselben Gesetze gelten auch für das Leben der Völker, für das Leben ihrer Kultur und Kunst. Wie die verschiedenen Schulen sich individualisierten und dennoch sich verbanden und aufeinander wirkten, das macht die Geschichte der grossen italienischen Kunst zu einer reichen Geschichte der kostbarsten Werte des Lebens. Solch ein Fürsichsein und dennoch Zusammenstehen erhoffen wir auch für die deutsche Kunst. Wahrung der Selbständigkeit und Eigentümlichkeit und Bewusstsein des Zusammenhanges, das sind Grundbedingungen für das Wachsen einer jeden Kultur.



TH. TH. HEINE, DER KAMPF MIT DEM DRACHEN KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG MÜNCHEN

Die Ausstellung ist dieses Mal eine rein deutsche. Ausländische Gäste fehlen. Deutsche Kunst setzt sich hier mit deutscher Kunst auseinander. Den breitesten Raum nehmen wohl die Münchner ein, und zwar sind im Gegensatz zu der Frühjahrsausstellung, in der die Losung zu sein schien: „Platz für die Jungen", dieses Mal die älteren Meister vollzählig erschienen.

Vor allen können wir Zügel wieder hier begrüssen, den wir einige Jahre in unseren Ausstellungen vermissen mussten. Und wir wissen, welchen Abzug an Licht eine Ausstellung durch das Fehlen Zügelscher Bilder erleidet. Unter einem blaugrauen Himmel, über ein gelbes Land führt ein Mann eine schwarze und eine weisse Kuh. Grelles Mittagslicht sticht auf die schweren Tierleiber nieder. Und wie diese von Leben geschwellt sind, wie sie sich mit Licht vollsaugen, wie sie, wie ihre Farben heiss werden, das ist mit wundervoller, fast dramatischer Wucht gegeben. Das stille

Brennen des Lebens und das stille Glühen des Lichtes kann nicht eindringlicher ausgesprochen werden.

Sanfter, friedlicher liegt der Sonnenschein auf Uhdes Laube. Mädchen in hellen Kleidern lassen die grünen Lichter und Schatten wohlig über sich hinflirren. Uhde, einst der Erzähler ernster Legenden, in denen, zwischen den traurigen Farben der Armut, nur zuweilen das Wunder eines Heiligenscheines aufleuchtete, für ihn ist heute das weiche, blonde Licht, das durch grüne Blätter fällt, ein Ereignis, welches er immer wieder malt und nicht zart, nicht blumig genug hinstellen kann.

L. Herterichs grosses Doppelbildnis gehört zu den farbenfreudigsten Bildern der Ausstellung. Eine Dame und ein Kind, beide in hellen, sommerlichen Kleidern. Zwischen ihnen ein grosser Strauss roter Rosen. Beide Figuren stehen zwar sehr bemerkbar Modell. Allein das thaten die Modelle der grossen holländischen und flämischen Porträtisten auch. Aber das Leben in dem Bilde ist so stark, das Blut und die Farben sind so warm, dass es genügt, diese Menschen vor uns hinzustellen, damit wir an ihrem farbigen Leben Teil haben. Das ist ein starker und gesunder Kolorismus, an dem wir uns behaglich wärmen können. Ein kompliziertes Spiel mit Farben treibt Th. Th. Heine. Ein rotgekleideter Narr steht über einem prachtvoll schwarz- und goldgefleckten Drachen, den er erlegt hat, und küsst einem zarten, blonden, in weissen Mousselin gekleideten Fräulein die Hand. Ueber ihnen, hinter dunkeln Wipfeln, brennt ein centifolienfarbenes Abendrot. Da ist allerhand Witziges und Ironisches in der Erzählung und Farbe, und doch können wir Witz und Ironie vergessen über dem angenehmen Rhythmus der Linien, dem geistvollen Ineinandersprechen der Farben. Hier ist wirklich Dekoratives, das uns vor Behagen lächeln macht, noch ehe wir verstehen.

Landenbergers Christus im Grabe ist ein seltsam erregendes Bild. Die Leiche ist gegen einen rötlichen Felsen gestützt. Das Fleisch hat die bleichen, grünlichen Töne, der Unterkörper die harten Linien des Todes. Die Muskeln sind noch wie in Qual verzerrt, während der Kopf, die Bewegung der Arme eine rührende Sentimentalität bewahren, die den grausamen Schauern der anderen Teile widerspricht und wohl auch das Empfinden des Beschauers vor dem mit so grossem Können gemalten Bilde nicht recht in einem einheitlichen Eindruck zur Ruhe kommen lässt.

Franz Stuck giebt uns mit seiner Susanne wieder ein Bild, das an den Farbenreiz seiner früheren Bilder gemahnt. Die nackte Frauengestalt hebt sich von einem lichtblauen Tuche, das sie vor sich ausbreitet, ab; im Hintergrunde zinnoberrote Gestalten. Hier wirkt wieder einmal der Farbenschmelz ohne die Gewaltsamkeiten, mit denen der Künstler uns in letzter Zeit das Geniessen seiner Bilder erschwerte. Der Akt in seiner komplizierten Bewegung, mit dem weichlichblauen Inkarnat ist nicht eben lebensvoll, allein Farbe und Vorgang gehören hier zu einander, statt dass, wie bei manchen Bildern des Künstlers, die Farbe sich unterstreicht und das Leben, von dem sie erzählen soll, totschlägt. Sehr hübsch in seiner nervösen, flimmernden Farbigkeit ist A. von Kellers Tänzerin. Die Tanzkunst ist für unsere Zeit neuerstanden. Das spüren wir auch in der Malerei. Die Tänzerin wird ein Lieblingsthema. Aber vielleicht ist es, weil diese Kunst uns zu neu ist, dass sie sich noch nicht recht zum Bilde umsetzen lässt. Das Anspannen, das Sublimieren der Bewegung, das diese Kunst verlangt, verliert im Bilde an Leben. Und so erhält das Bild etwas von Unverständlichkeit und Verzerrtheit. Nichts Neues sagt uns H. von Habermann. In dem Damenporträt zwar finden wir die nervöse Beweglichkeit seines Striches, das Gleissen der Farben, diese virtuose Gespanntheit wieder, wie er sie all diese Jahre hindurch immer wieder zeigte. Aber diese geistvolle Sprache scheint nur für *einen* geistvollen Gedanken erfunden zu sein. L. Samberger in zwei Männerköpfen ist beruhigter als sonst. Wir können hier die schöne, energische Modellierung, die scharfe Beredsamkeit der Züge geniessen, ohne dass das Feuer gespenstisch brennender Augen, zu starker Glanzlichter uns stört.

Die Landschafter sind alle vertreten in ihrer ernsten Vertrautheit mit der Natur, ihrer ruhigen, herben und nachdrücklichen Art die Eindrücke auszusprechen, die sie empfangen haben. Vor allen Hölzel, der in den letzten Jahren an Freiheit und Tiefe im Erfassen der Seele der Landschaft so gewachsen ist. Ganz bleiches, feuchtes Frühlingslicht liegt über einem Städtchen, über vom Winde gezausten Bäumen, oder ein Waldrand; lange, schiefe Bäume, hagere, tragische Gestalten heben sich von einem hellgrauen Himmel ab, der voll eines melancholischen, grauen Lichtes ist. Crodell giebt über einem stillen, flachen Weidelande ein bewegtes, leuchtendes Wolkendrama. Hänischs ganz breit vorgetragene Landschaft mit der gelben Junisonne und dem derben Leuchten der Farben gemahnt stark

an die Schotten. Tooby badet das Land in kühle, grüne Schatten. All das trieft von Saft. Die Freude an der Farbe ist hier Freude an derber Lebensenergie. R. Pietzsch erinnert mit seinem Vorfrühling an K. Haider in der Schärfe der räumlichen Darstellung, nur ohne die Feierlichkeit. Ueber dem grauen Wasser zwischen den dunklen Ufern liegt herbe Melancholie. Viel graue Luft zieht über diese Weite. K. Haider selbst setzt dieses mal in seine Landschaft mit den so geordnet hingestellten Bäumen und Blumen, mit den Farben, die frisch gewaschen glänzen, Dante, Vergil und Beatrice hinein. Es ist das irdische Paradies, über dem der Friede eines Villengärtchens an einem Sonntagvormittag ruht. Schön in seiner Bewegtheit ist Schramm-Zittaus grosses Gänsebild. In dem blau und goldenen Wasser regen sich stürmisch all die blanken, weissen Flügel und Leiber. Ein bewegtes, sehr starkes Licht sprüht aus dem Bilde. H. von Heydens Hühnerhofbild ist merkwürdig durch die Vereinigung einer echt impressionistischen Regsamkeit der Farbe mit einer ganz münchnerisch ruhigen Nachdrücklichkeit der Charakteristik. Da ist eine grellbeschienene Wand, über die blaue Schatten zittern, ein Platz voll der Unruhe bewegter Licht- und Schattenflecken, Truthähne lassen ihr Gefieder edelsteinhaft schimmern und im Vordergrunde gross und schwarz steht ein Hund und lässt das Licht- und Farbengeflirre hinter sich noch heller und lustig erregter erscheinen.

Aus Berlin sind eine Anzahl älterer, schon berühmter Bilder eingesandt, wie Liebermanns herrliche Pageienallee, seine Strandreiter, diese schöne, silberne Vision bewegter Tierleiber und Menschenleiber und grauer Wellen, Corinths Salome, Slevogts Andrade. Das geschah wohl, um dieser ersten Ausstellung des Künstlerbundes die Note grosser Kunst zu sichern. Wir können zufrieden damit sein. J. Blocks Herrenbildnis gehört zu den besten Bildnissen der Ausstellung. Sehr vornehm ist die dunkelgraue Gestalt gegen die helle Wand gesetzt, an der ein Stich in braunem Rahmen hängt. Und eine nachdenkliche Lässigkeit beherrscht die ganze Figur, schliesst sie in eine einheitliche Stimmung zusammen.



LUDWIG VON HOFMANN, WALDBACH — KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG MÜNCHEN



ADOLF HÖLZEL, FRÜHLINGSLANDSCHAFT KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG MÜNCHEN

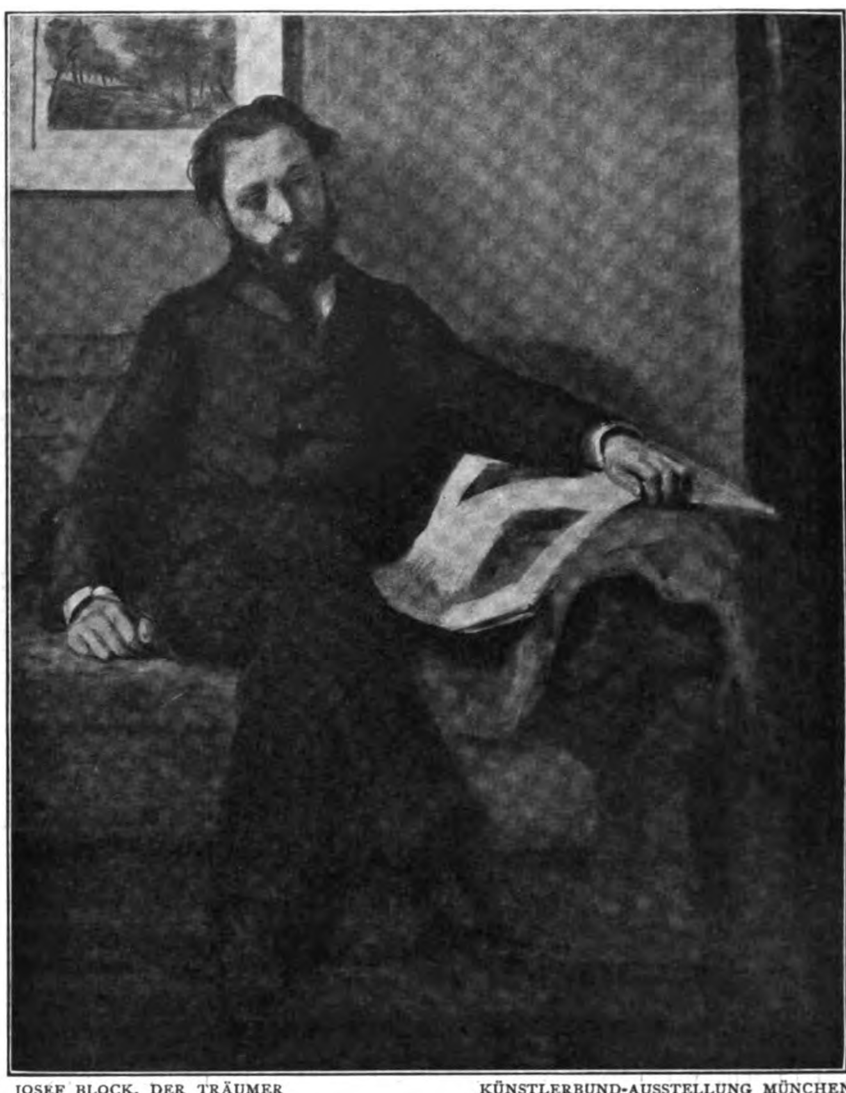
Auch in L. von Königs Bildnis steht die Dame im hellen Kleide gut und einleuchtend vor dem grauen Vorhang. Es ist erfreulich, dass wir auf deutschen Bildern immer mehr Gestalten begegnen, die ruhevoll und gelassen zu stehen verstehen, ganz eins in ihrer Bewegung. Heilemanns Porträt des Dr. Thoma ist in seiner trockenen Energie ein wenig uninteressant und Lepsius' Damenporträt hat etwas von jener englischen Süssigkeit, welche der hübschen Zartheit der Gestalt zu nah zu treten fürchtet, wenn sie ihr mehr Leben geben würde.

Unter den Landschaften ist Leistikows Dünenlandschaft sehr beredt in ihrem melancholischen Lyrismus. Ueber dem graugelben Lande, das sich weich hebt und senkt, als atmete es, liegt Dämmerung. Kleine Häuser verkriechen sich in die Falten des Bodens. Darüber ist der Himmel noch lichtvoll, strahlt ein weisses kaltes Licht aus. Eine ergreifende, freudlose Ruhe liegt über dem Ganzen. M. Brandenburgs Waldesschauer, ein sehr gut gesehenes Dickicht von Bäumen, Wurzeln, Ranken, hat kein Licht und auch keine Dämmerung. Luft und Licht aber sind es, die der Natur erst subjektives Leben geben. Auf Hummels „grauem Tage" liegt dagegen sehr stimmungsvoll die silberne Stille der Tagesstunde.

Den Stuttgartern giebt Kalckreuths grosszügige Kunst die Signatur. Die Linien vereinfachen, beruhigen; sie zu einer derben Monumentalität steigern, darnach strebt dieser Künstler ebenso in der Darstellung des Menschen wie der Natur. Auf seiner grossen Landschaft baut sich der Berg wahrhaft heroisch auf. Unten saftiges Spriessen dunkelgrüner Büsche; üppig und bunt wuchern im Schatten Königskerzen und Waldorchideen. Oben liegt heisser, sommerlicher Duft über Wiesen — Feldstücken — Weinbergen —, die klein, wie geometrische Muster, an dem grossen knochigen Bau des Berges hängen. Auf der Spitze thront eine rote Burg. Das Gefühl des in sich Geschlossenen, Ruhiggrossen dieses Naturdinges ist sofort einleuchtend hier ausgesprochen. R. Poetzelbergers „Heimkehr", eine Frau, die ihr Kind im Arm durch das dämmerige Land geht, wirkt in der Stimmung wie ein Israels,

nur mit stärkerer Betonung naturalistischer Deutlichkeit. A. Faure hat in seiner Salome eine etwas aufdringliche, fette Farbigkeit. Diese Tänzerin, die wie ein weiss und goldener Schmetterling durch die tiefen Schatten flattert, ist recht hübsch. Allein das Bemühen rembrandtisch zu sehen, mutet gewollt und nicht einleuchtend an. C. Grethes „Kohlenlöschplatz" mit dem raffinierten Ineinanderfliessen der Farben ist ein interessantes Stück Malerei. Grosse, bunte Schiffsleiber, ein Wald von Masten, werden von einem unruhigen, dunklen Wasser gewiegt. Ueber dem Ganzen hängt ein rötlicher Dunst, in den der Rauch viel Schwarz mischt. Er verwischt, erweicht die Konturen, verschleiert die Farben, er giebt dem Bilde etwas Visionäres, der Bewegtheit eine fiebrige Erregung.

Unter den Karlsruhern begegnen wir Künstlertemperamenten, die zueinander im Gegensatz stehen. Da ist Trübner mit seiner verhaltenen Kraft. Er will Gestalten möglichst breit und prall hinstellen, die Farben energisch und saftig, das Licht in reichen Strömen in das Bild bringen, und zugleich all diese Kraft zu ruhiger Bildlichkeit binden. In dem grossen Reiterporträt bleiben das blanke Tier, der stramme Reiter, die fette, grüne Laubwand des Hintergrundes — all diese entschiedenen Formen, das starke Leuchten der Farbe, in wahrhaft klassischer Weise im Rahmen, schliessen sich fest und sicher zusammen, kommen uns nicht zu nah, beunruhigen uns nicht mit ihrer Kraft und Grösse.



JOSEF BLOCK, DER TRÄUMER — KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG MÜNCHEN

Daneben H. Thomas freundliche, nachdenkliche Kunst. Vor der Magdalena, die vor Christus kniet, kommen wir nicht recht zu einheitlicher Stimmung. Die Landschaft, die zierlichen Bäume, das weingelbe Licht, all das ist ein gut Thomasches Idyll. Davor der schmale, gespenstische Christus, die Magdalena mit den weitoffenen, tieferregten Augen. Das Drama des Vordergrundes geht nicht mit dem Idyll des Hintergrundes zusammen. Der glatte, legendenhafte Vortrag stimmt nicht zu der aufgeregten Psychologie dieser Augen. In dem Paradiesbilde giebt diese Kunst wieder ihr Eigenstes. Das edelsteinhafte Grün der Bäume, der grellblaue Himmel, die rosa Nacktheit des ersten Menschenpaares, die Tiere, die alle zu lachen scheinen, dazu die sorgsame und kostbare Technik, die an die andächtige Geduld friedlicher Stunden in einer Klosterzelle gemahnt, all das löst sofort einen hellen, sehr wohlthuenden Gefühlston aus. Die moderne Technik der Malerei ergreift zu leidenschaftlich das Leben der Wirklichkeit, um die rechte Sprache für das Andachtsbild zu sein, das stets ein festlich geschmücktes Abseitsstehen bedingt. Hier ist es wohl richtig, auf die Kunst der alten Flamen



LUDWIG HERTERICH, DOPPELBILDNIS KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG MÜNCHEN

mit ihrer kostbaren Farbenpracht und auf die der Miniatoren zurückzugehen.

Endlich noch L. Dill, der Lyriker, der aus einem Stück feuchten Landes, einigen Baumstämmen, etwas dunklem Wasser eine so schöne, stille Melodie der Linien, der fein in das Silberige gestimmten Farben herauszuholen versteht. Ganz in hellen, sommerlichen Farben liegt Volkmanns Stück Natur. Ein Himmel, der blass und durchsichtig wird von all dem Licht, das er geschluckt hat, spannt sich über ein Kornfeld, das, kurz vor der Blüte, feine rote und violette Töne in das helle Grün mischt, und diese Fläche duftiger Farben wogt und atmet weich und sachte.

Von den Dresdnern ist G. Kühl vertreten mit zwei Innenräumen voll grünen Dämmerlichts, das den Gegenständen ein stilles Leben giebt, in die Ecken bunte Schatten streut, in das Räumliche das Bild, die Stimmung eines individuellen Wohnens legt. In E. Hegenbarts kranker Dogge, die mit ihrem Wärter breit, kräftig und ruhig vor dem gelben Hintergrunde steht, kommt uns gute münchner Kunst aus Dresden zurück. Zwintschers liegender Knabenakt ist in seiner trockenen Korrektheit nicht interessant genug. C. Banzers „Abend“: eine Familie, die in der Abenddämmerung müde und traurig ausruht, setzt wohl die Sentimentalität der Erzählung nicht genügend in das Malerische um.

Max Klinger hat eine Anzahl von Zeichnungen und Studien eingesandt, die von grossem Interesse sind. In dem Bildnis einer Dame ist der Kopf Zeichnung, während das erdbeerfarbene Kleid und die Haare farbig sind; in der „Violinspielerin“ ist das Gesicht auch zeichnerisch behandelt, während alles andere gemalt ist und breit und tonig gemalt; dennoch scheint es, als fügten die Farben nichts zu der Beredsamkeit der Linien hinzu.

Die Modellierung des Kopfes, der geistvolle Schnitt, des Mundes mit den vertieften Mundwinkeln, die Bewegung der Figur, all das ist schwer von Lebensinhalt, und doch mit schöner, ruhiger Bestimmtheit und Logik ausgesprochen. Das Selbstporträt ist eine Farbenstudie, und doch wirkt auch dieses ganz durch seine ernste und eindringliche Formsprache. Und überall in den Zeichnungen, in der schönen Federstudie zur Kreuzigung, in einem männlichen Akt, in den Studienköpfen finden wir diese Linie, die sich mit Leben füllt, das Leben zusammenfasst.



ADOLF HÖLZEL, WALDRAND — KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG MÜNCHEN

Etwas von der Inhaltsfülle von Albrecht Dürers Kunst lebt in diesen Zeichnungen. Ganz Farbe sind die Worpsweder. Ueber der Natur, die sie malen, liegt eine feuchte, bewegte Luft, welche die Farben leuchten und flimmern lässt, Farbe auch in das anscheinend Farblose legt, dafür aber die Umrisse erweicht, die Formen vereinfacht. Die Dämmerung auf Modersohns „Festtag" ist rötlich unter einem glashellen, kalten Himmel. Von einem Hügel scheinen die Lichter eines Karoussels blutrot hernieder. Overbecks weites Moor ist rostfarben unter einem bleichen Himmel. Dunkle Wasser legen etwas düsteres Schimmern in diese rotbraune Einförmigkeit, und das Ganze ist sehr weit und sehr einsam. Voglers Verkündigung, mit dem Engel im roten Gewande vor der kindlichen blonden Maria, erzählt im Märchenton die heilige Geschichte in prachtvollen kostbaren Märchenfarben.

In Düsseldorf scheint man noch zuweilen gern zu malen als sei man zu den alten Holländern in die Schule gegangen.

Sohn-Rethel malt seine Holländerin, seine holländischen Bauern so fleissig, er sieht sie so nah und genau, als sei er Schüler von Gerard Dow. Auch E. Kampfs hübscher Landweg, der sich unter einem hellgrauen Regenhimmel braun und nass zwischen den grossen Strohhaufen hinzieht, hat etwas von dem strengen die Natur zum Bilde Umkomponieren eines Vermeer v. H. oder eines Wynants.

L. von Hofmanns Waldbach ist ein Hymnus auf die Farbigkeit und das Leuchten des menschlichen Körpers. Unter grüne Zweige, in ein blankes Wasser, das voll farbiger Schatten und Lichter ist, stellt er zwei nackte Mädchenleiber, und die farbige Helligkeit dieser Leiber, der lebendige, warme Glanz, wie er nur der menschlichen Haut eigen ist, übertönt alle Lichter und Farben.

Das Parkbild von Th. Hagen ist ein gutes Stück impressionistischer Malerei. Ein starkes, sommerliches Licht in dem hellgrünen Laub der grossen Bäume, ein weisses, blankes Wasser und all das wirft einander seine Lichter und Schatten und

seinen Farbenabglanz zu. Ueber das Bild flattert es hin von regen Licht- und Farben-Flocken.

Als Gast aus Wien hat sich auch G. Klimt mit einem Damenbildnis eingestellt. Es ist mehr ein anmutiges Farbenaperçu. Gegen einen nebelhaft violetten Hintergrund sitzt die Dame in einem duftigen, violetten Gazekleide, einen Veilchenstrauss an der Brust. Es ist, als verdichtete sich der veilchenfarbene Nebel des Hintergrundes zu dem leichten Stoff des Kleides, zum Veilchenstrausse endlich, und in all dem Violett schwimmt das pikante Köpfchen der Dame. Ein hübscher, sehr fein und geschmackvoll ausgedrückter Einfall. Menschenmalerei wie Peter Alterberg Menschenschicksale darstellt.

Unter den graphischen Arbeiten wirken Kalckreuths Radierungen sehr wohlthuend mit dem ruhigklaren Rhythmus ihrer Linien. Vor allem aber fällt eine Lithographie von O. Greiner auf, das Bildnis des Signor Adolfo Pichler. Der imposante Herr mit dem Falstaffwuchs und dem Feldherrnkopf sitzt da mit jenem Stolz auf die eigne Lebensfülle, wie ihn Frans Hals gern seinen Gestalten gab.

In der Skulptur herrscht die Porträtbüste vor und es fällt auf, wie sehr die einfache Photographie in Marmor oder Gips zugenommen hat; die Darstellung des Menschen in einem zufälligen, gleichgültigen Augenblick, was dann diese uninteressante Aehnlichkeit giebt, die im grossen Publikum oft so viel Anklang findet. In einer Herrenbüste von H. Lang gelingt es gut, das Typische in geschlossen statuarischer Sprache herauszubringen. Die Büsten des Grafen Harrach zeigen einleuchtende Charakteristik in einer weichen aber anmutigen Technik. H. Kaufmanns Clio für das Einheitsdenkmal in Frankfurt a. M. ist in ihrer einwandfreien repräsentativen Schönheit wenig interessant. Schön in der derben, einfachen Grösse giebt Hudler in seinem „Träumer“ das schlaffe Ruhen der schweren Glieder eines am Boden sitzenden Mannes.

Wirklich Neues, wirkliche Bereicherung der Sprache der Kunst bietet wohl nur August Gaul in seinen Tierstatuen. Ausdruck und Bewegung des Tieres sind Ergebnisse seiner Umgebung, die körpergewordene Stimmung der Landschaft und der Tagesstunde. So giebt sie Gaul. Mit den ruhenden Ziegen und Schafen haben wir zugleich die heisse Mittagsstunde, mit den Gänsen den Herbsthimmel über den Stoppelfeldern, an dem seltsam belebten Strauss hängt etwas von den fremden Farben und Lichtern ferner Gegenden. Das Tier ist nicht als Symbol menschlicher Leidenschaft gefasst oder als Anekdote, nein, die Tierseele als individualisiertes Stück Natur ist hier statuarisch hingestellt.



HEINRICH ZÜGEL, WIDERSPENSTIG — KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG MÜNCHEN

WATTS †



AN kann nicht leicht vergessen, mit welcher liebenswürdigen Einsichtslosigkeit George Frederick Watts von seinem spielerischen, wenn auch ehrlichen Genossen Burne-Jones sagte, er wäre ein weit bedeutenderer Künstler als er selbst. Unter den mannigfachen grossen Eigenschaften des Künstlers, der uns jetzt verlassen hat, glänzte auch die Bescheidenheit.

Watts hat mit dem Aestheten, der weit jünger als er war, der ihm aber im Tode voraufgegangen, die nationale Begeisterung genossen. Die beiden Künstler teilten sich in eine Bewunderung, die grundverschiedene Formen annahm. „Wer wird nicht einen Klopstock loben? Doch wird ihn jeder lesen? nein. Wir wollen weniger erhoben..." Watts wurde mehr gepriesen, Burne-Jones mehr geliebt.

Auf hundert junge Mädchen, die sich Photographien nach Arbeiten des sehr zarten, des sehr empfindenden, jedoch leider etwas kleinen und in den Formen erstarrten Aestheten Burne-Jones in ihr Kämmerlein hingen, kam höchstens eines, das eine Photographie nach einem Watts erwarb — und vielleicht nicht verstand. Doch während Burne-Jones' Ruhm bei aller seiner Ausgedehntheit und Stetigkeit nie ganz frei von einem Beigeschmack des Modischen wurde, war die Bewunderung für Watts wie eine feste kompakte Masse, von der man das Gefühl hegte, dass nichts sie ins Schwanken bringen könnte, und die an Ausdehnung jedes Jahr gewann, das den älter und älter werdenden Maler noch am Leben sah. Keinem Engländer würde es in dem Sinn gekommen sein, an der Bedeutung von George Frederick Watts zu zweifeln; manchem gefiel ein Bildnis von Hubert Herkomer* besser als eins der erhabenen Porträts, die man Watts verdankt; hätte er es aber geäussert, so würde es ihm vorgekommen sein, als hätte er im Hochverrat eine Provinz von dem Ruhm seines Vaterlandes abgeblättert. Nichts war kurioser als einen ehrbaren Philister etwa in der Tate-Gallery vor einem der Wattsschen mystischen Gemälde zu sehen: er stand so ehrlich unwissend, so scheu, achtungsvoll und fremd davor wie vor einem Phidias, der ihm durch Lord Elgin zu einem Engländer geworden.

Seltsam war, wie Watts in seinen Porträts, die ja gewissermassen in einem Gegensatz zu seinen gedanklichen Bildern gestanden haben, auf die Nation einen moralischen Einfluss nehmen wollte wie in seinen mystischen Werken. Er legte in die Köpfe seiner Bildnisse so viel sei es von angelsächsischer Schönheit, sei es von Vaterlandsliebe, sei es von hochstrebendem Intellekt (oder welches sonst immer der Vorzug gewesen war, der den von ihm Dargestellten ausgezeichnet hatte), dass diese Bildnisse nicht allein durch ihre malerische Erscheinung und Form, auch nicht nur durch ihre Aehnlichkeit, dass sie vielmehr durch den in ihnen gebundenen Ausdrucksinhalt sprachen; sie thaten das in solchem Grade, dass sie auch in der Empfindung der Bekenner des art pour l'art-Gedankens über die Kunst hinaus Erschütterungen weckten.

---

* Hubert Herkomer war ungefähr der einzige englische Künstler, den Watts nicht vertragen konnte, der dem gütigen und nachsichtigen Manne wirklich unsympathisch war. — Man kann das auch sehr leicht einsehen. In den Porträts von Herkomer ist etwas von aussen Hineingetragenes, Kaltes, Herausforderndes; und indem sie virtuosenhaft berühren, fehlt ihnen ganz das Geistreiche des Vortrags, durch das der Feind des Bravourhaften oft entwaffnet wird. Watts' Porträts zeigen eine allmählige Veränderung des Stils. Seine Bildnisse aus späterer Zeit sind idealistischer als die alten; in diesen lebte noch sehr viel von der alten Tradition, subtile Naturbetrachtung und koloristische Noblesse. Ein besonders schönes Porträt von Watts war sein Bildnis des jugendlichen Gladstone. Hier wieder ist es interessant, Watts und John Everett Millais (der ebenfalls ein Bildnis Gladstones, als er ein jugendlicher Minister war, gemalt hat), zu vergleichen. Watts war ein grösserer Porträtmaler als Millais; aber Millais stand noch unendlich weit über Herkomer. Die englische nationale Porträtmalerei hat Leistungen wie die der Zeit von Watt's und Millais nicht wieder gesehen; sie ist zurückgegangen.

Sonntags und Sonnabend Nachmittags hielt Watts sein Privatmuseum geöffnet. Man befand sich, trotzdem in England am Sonntag so gut wie keine Galerien geöffnet sind und obgleich der Sonnabendnachmittag allgemein als Feiertag behandelt wird, meistens allein drin oder mit wenigen Besuchern, die nicht dem Volke (an das Watts mit Vorliebe appellierte), sondern den feingeistigen Kreisen angehörten. Bei Watts war alles sehr einheitlich — selbst die Rahmen, die er um seine Bilder legte, diese glatten, flachen Rahmen, die man in England findet, teilten die Vorstellung mit, dass er in seinen Werken weniger Bilder als Tafeln geben wollte; als eine einfache Leiste legten sie sich um seine Bilder herum, bargen diese nicht, wie andre Rahmen thun, gleich einer Köstlichkeit in ihren Wulsten. Etwas Predigerhaftes trat auch in der Essenz der Bilder hervor. Watts wollte nicht ein Bildermaler sein, er wollte lehren. Auch lieh er den öffentlichen Museen gern seine Arbeiten und er hätte es schon bei Lebzeiten in noch höherem Grade gethan, wenn ihn seine Bescheidenheit nicht abgehalten hätte. Einige seiner symbolischen Darstellungen, wie z. B. das Kapital den nackten Jüngling und das Mädchen mit Füssen tritt und zermalmt, oder wie der Geist des Friedens alle Religionen vereint, hingen in den auch des Abends geöffneten städtischen Museen und sollten die Mühseligen und Beladenen durch die Schönheit, mit der der Gedanke in ihnen ausgedrückt war, mit ihrem Leben aussöhnen und die Hoffnung auf eine reine Welt in ihnen wachhalten und stärken.

Wie mehrere grosse Geister in der englischen Kunst sozialistische Ideen in sich trugen, nahm Watts einen warmen Anteil an den Schicksalen der Armen, so sehr auch sein Kunstempfinden in der Sphäre des Aestheticismus zu Hause war. Der Bruderschaft der Präraffaeliten hat er nicht angehört, weil er einige Jahre älter als die jungen Leute war, die sie gegründet haben: Dante Gabriel Rossetti und John Everett Millais und die übrigen. Er hätte ihr sowieso nicht angehört, weil sie etwas Sektenwesen hatte. Sein Ideal waren die Parthenonskulpturen, ein Ideal, das sich die Anhänger der präraffaeligischen Bruderschaft nicht gewählt hätten. Seine Liebe ging durch Tizian hindurch zu Mantegna weiter; bei diesem hätte der Nachkomme der Präraffaeliten, Burne-Jones, sich mit Watts getroffen, ohne in den Anfängen der Wattsschen Kunstliebe zu Hause zu sein.

Die Entwicklung des grossen englischen Idealmalers hat sich gänzlich kampflos abgespielt. Seine Begabung fiel schon in seiner frühesten Jugend auf — wir selbst brachten im Jahrgang I von „Kunst und Künstler", Seite 237 einen hierauf bezüglichen Beitrag — seine Bildnisse von subtiler Zeichnung und ausgezeichnet feiner Färbung gewannen dem Jüngling bei seinem öffentlichen Auftreten sofort Beachtung. Er beteiligte sich mit Erfolg an Konkurrenzen für die Ausschmückung des neuerrichteten englischen Parlamentsgebäudes, lebte vier Jahre in Florenz, trat eine Reise nach Griechenland an, wo die Tempel eine Wirkung auf ihn erzeugten die nichts auf dem Gebiete der Malerei bei ihm hervorgerufen hat; dann malte der nach London Heimgekehrte ein grosses Fresko.

Den höchsten Ruhm hat George Frederick Watts mit Werken wie „Liebe und Leben", „der Tod und die Liebe" errungen — Schöpfungen, die die Begeisterung für ihn durch die englisch sprechende Menschheit trugen und in denen so viel Menschlichkeit, rein Dichterisches und Bekennerfreude ist, dass man erstaunt sein muss, zu sehen, wie Watts dabei auch eine Fülle rein malerischer Qualitäten entwickelt.

Dennoch wird wohl der Ruhm von Watts als Porträtmaler seinen Ruhm als Schöpfer in der Ideenmalerei überdauern.

Diese Porträts sind ebenfalls durchaus der idealisirenden Kunst zuzuzählen. Einem deutschen Leser giebt man vielleicht von diesen Bildnissen den ersten orientirenden Begriff, wenn man sie mit den Porträts von Rahl in Parallele stellt, von welchen einige in der Schackschen Galerie bewahrt werden. Diese Rahlschen Bildnisse erschrecken den, der an ihren früheren Ruhm denkt. Es sind Bildnisse eines Menschen, der in einem für die Kunst ungünstigen Milieu gemalt hat und der mit zu naheliegenden Tönen summarisch die Wirkung von alten Bildern hervorbrachte. Watts kennt nicht einen einzigen unter den Fehlern von Rahl, deren unangenehmster die Hohlheit seiner Formen ist. Bei Watts sind die Formen mit allem Eingehen auf den individuellen Gehalt studiert und die Farbe seiner Bildnisse ist lebensvoll und frisch, doch die Grundidee der Bildnisse von Rahl ist beibehalten, der ins Grosse will. In solcher Weise hat Watts die Männer gemalt, die von ihm verehrt wurden. Er malte von ihnen Porträts, die wie Denkmäler wirken würden, wäre nicht gleichzeitig in diesen Köpfen ein feines Besinnen auf sich selbst — ein Zug, der uns grade besonders interessiert.

Sein Herzog von Argyll hat Augen von einer

Bläue, die gewiss über die Grenze der Natur hinausgegangen ist. Man sieht in der Bläue dieser Augen das Ueberschwengliche und den Enthusiasmus eines Historienmalers, mit dem uns kaum noch ein gemeinsamer Gedanke verknüpft — und man sagt sich: wie seltsam; welch ein künstlerischer Mann ist Watts, dessen blaue Augen, weit entfernt, antidiluvianisch zu wirken, koloristisch herausgebracht sind. Er malte auch etwa das Bild eines jungen Mädchens, ein typisches junges englisches Mädchen, dessen Ausgangspunkt ein Porträt gemeinhin war, das ihm aber ins Allgemeine glitt. Dies idealisierte Bild war so verschieden von der Masse ähnlicher Hervorbringungen wie ein frühes Bild von John Everett Millais von dem Farbendruck einer Weihnachtsnummer des Graphic. Watts hatte diesem Porträt, das mir vorschwebt, den feinsten Reiz in der Art gegeben, wie das Gesicht dieses Mädchens sich von einer braunroten Backsteinmauer abhob.

In der National Portrait Gallery hängen viele von Watts geschenkte Bildnisse: Carlyle, Manning, John Stuart Mill, Rossetti, Browning, George Meredith etc. Er hat in diesen Porträts Anteil an allem, was in der Menschheit an guten und edlen Keimen ist. Was die künstlerische Form betrifft, so zeigt sich, dass diesem Bildnismaler absoluteste Aehnlichkeit das Erfordernis war, dass aber eine Würde und ein Stil, die in ihm ruhten, Veranlassung gaben, dass mehr als blosse Aehnlichkeit erzielt wurde. In diesen Porträts ist Hingabe wie Einheitlichkeit.

Sie erleben eine gefährliche Probe, denn sie hängen im selben Haus mit Bildnissen, die von Fürsten der Porträtmalerei wie Gainsborough und Reynolds hergestellt worden sind. Natürlich stehen sie hinter ihnen zurück. Aber etwas Lyrisches bleibt.

Als das vielleicht schönste unter seinen Bildnissen erscheint mir das einer Lady, im Profil wahrgenommen, nur in wenigen Tönen, in einer Uebersetzung gemalt. Mit einem entsagungsvollen Ausdruck in den höchst aristokratischen Zügen hebt sie sich von einem Fels- und Landschaftshintergrund, der an den der Mona Lisa denken lässt, ab.

Unter seinen nicht porträthaften Arbeiten hat mich lange nicht die Erinnerung an ein ziemlich kleines Bild losgelassen, das er „the rain it raineth every day" nannte (nach Shakespeares Narrenlied im „König Lear"). Man sah eine Dame in ihrem Zimmer, etwa im Genre der Richtung des Aestheticismus, auf den Ellenbogen gestützt, sehnsüchtig am Fenster. „In Sehnsucht, in Sehnsucht leb' ich", wie es in Jacobsens Mogens heisst.

Auch ein zartsinniger Landschaftsmaler war Watts. Hier ging sein Streben manchmal ins Turner-hafte, ja Blake-hafte, Grosse resp. Prophetische. Wenn den Arbeiten dieser Art, trotz eines feinen koleristischen Reizes, das Ziel versagt geblieben ist, so finden wir Watts ganz zu Hause in traumhaften und doch sehr wahren kleinen Landschaftsschilderungen von der Insel Whight.

Watts selber legte diesen Landschaftsschilderungen kein Gewicht bei. Er widmete allen seinen Anteil seinen grossen Idealschöpfungen, von denen es sehr viele giebt: Eva nach dem Sündenfall, Fata Morgana, Gerichtshof des Todes etc. An den Bildern Tod und Liebe, Liebe und Leben, seinen Lieblingsschöpfungen, hat er, mit der steten Neigung des Verbesserns, stets wieder und wieder gemalt.

Er war ein erstaunlicher Arbeiter, stand im Morgengrauen auf, arbeitete vom Tagesanbruch an. Er war dabei eine nicht robuste, eine zarte Erscheinung, ein wunderschön anzusehender Mann im hohen Alter. Nur in zwei Monaten, im Frühjahr lebte er in London, die ganze übrige Zeit des Jahres auf dem Lande. Er ist siebenundachtzig Jahre alt geworden und war bis zuletzt thätig.

In seinem londoner Hause sah es, von der Galerie abgesehen, die sachentsprechend einen etwas zurückhaltenden und nicht intimen Eindruck machte, wundervoll aus. Hier hatte sich über eine ursprünglich morrismässig strenge Einrichtung etwas Frauenhaftes gebreitet.

Eine reizende Szene aus dem Familienleben von Watts erlebte ich einst. Ich hatte im Garten von Watts seinen dort stehenden Entwurf einer Reiterstatue gesehen, nämlich einen Jüngling, der, sich auf einem galoppierenden Rosse aufrichtend, die Hand vor das Auge hält, wie um die Sonne von sich abzulenken, ein Werk, das er damals „physical energy" nannte. (Später hat es den Namen Cecil Rhodes erhalten.) Ich drückte Watts meine Bewunderung aus und geriet, trotz eines sehr zu wünschen lassenden Englisch, gewiss in einen grossen Enthusiasmus, denn mitten in meinem Sprechen lief der Künstler davon: „ich muss meine Frau rufen", rief er, „sie soll auch Ihr Lob hören". Der Eindruck vollkommener Glückseligkeit, den das ganze Leben des entzückenden Künstlers macht, wurde durch diese Worte besiegelt. H



VAN DE VELDES TAFELSILBER

VON

HARRY GRAF KESSLER

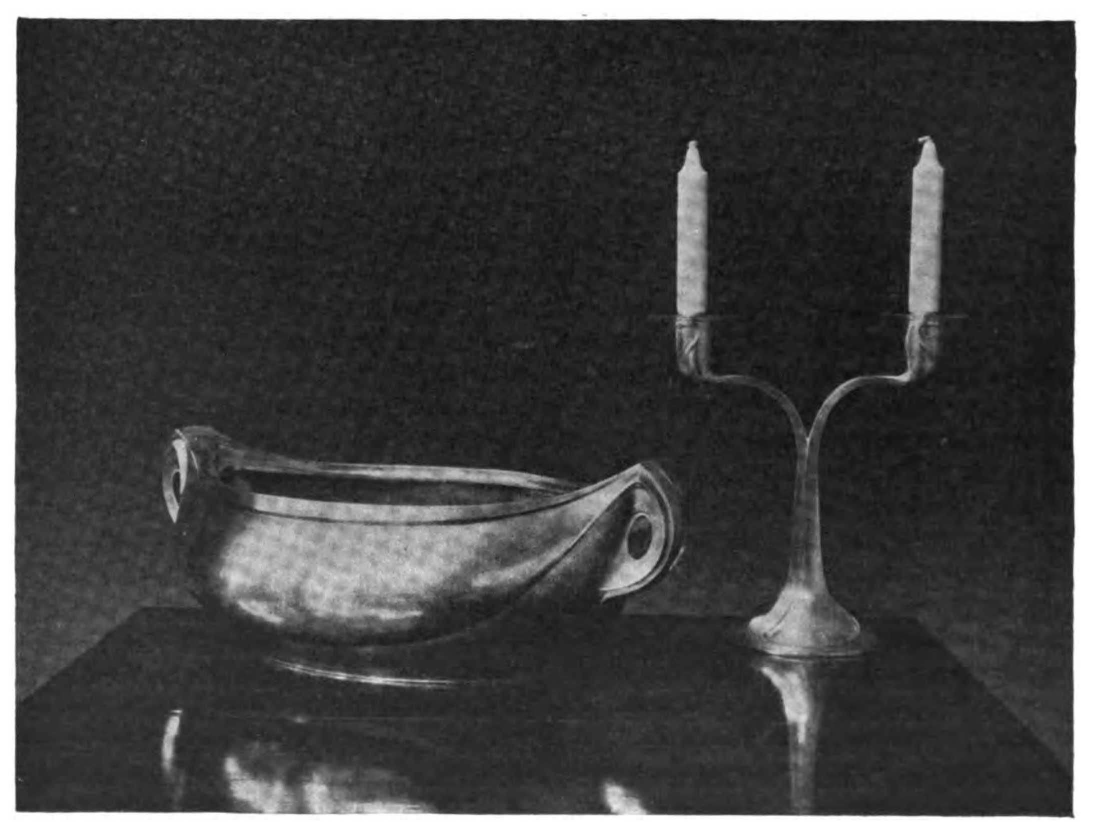
IM vorigen Heft dieser Zeitschrift ist im dresdener Monatsbericht von van de Veldes Tafelsilber kurz die Rede gewesen*. Der Verfasser der Notiz, eine geschätzte Autorität auf dem Gebiet des Kupferstiches, hat offenbar grosse und anerkennenswerte Mühe aufgewendet, auch für Tafelsilber sich Prinzipien zu gewinnen. Aber er wird Nichts dagegen haben, wenn der Versuch, dieses Tafelsilber einzuschätzen, hier noch einmal unternommen wird.

Die Schönheit des Silbers ist der eigenartig tiefe, feine Glanz, den Hammer und Feile in ihm entzünden. Dieser zarte, aber wie aus Tiefen thätig dringende Silberglanz unterscheidet sich von dem Oberflächenspiel des Lichts am trägen Zinn ebenso wie von der blonden Uebigkeit des Goldes, das vom Licht durchtränkt in seiner Pracht am Ziel zu ruhen scheint. Silber ist in seiner Aktivität das einzige Metall, das Geist zu haben scheint; wie Kupfer immer eine Art von fahler Leidenschaftlichkeit. Die Aufgabe des Silberkünstlers ist deshalb, diesen thätig-zarten Glanz, der des Silbers Seele ist, hervorzulocken, für die Dauer anzuzünden und durch Formen arabeskenhaft zu variieren.

Das haben bewundernswert die Silberschmiede der Renaissance und des Barock durch Ziselierungen gethan. Sie entzündeten den Silberglanz an Ornamenten als Netzwerk von kleinen energischen Schatten und hellen Lichtern in Fruchtkränzen und Guirlanden. Die englischen Silberschmiede des 18. Jahrhunderts entdeckten den milderen Glanz der schlichten Silberfläche. Die belebende Spur des Hammers verstanden sie mit unerreichter Meisterschaft zu erhalten und als solche doch dem Auge zu entziehen, sodass nur die Belebung geblieben ist ohne aufdringlich sichtbare Hammerschläge. Mit den Tönen dieses zarten und geheimnisvollen Glanzes spielten sie, — allerdings nicht sehr mannigfaltig, —

* Zur Kritik unseres H. W. S.-Mitarbeiters über van de Veldes Tafelsilber wünscht Harry Graf Kessler seinen abweichenden Standpunkt zu vertreten. Wir haben ihm gern die Möglichkeit hierzu geboten.





durch die fein berechneten Rundungen und Profile ihrer Stücke. Das Ornament mit seinen bestimmteren Wirkungen ist für sie fast nur Folie zu dem zauberhaften Schimmer ihrer Flächen.

Unser Silber ist nicht mehr geschmiedet sondern gepresst, durch Maschinen in Schablonen hineingedrückt. Die Politur findet auf dem platt gequetschten Metall keinen Halt; sie lässt das Licht blank und glatt wie an Nickel abgleiten. Das Ornament wirkt matt oder roh. Seitdem fehlen die Voraussetzungen eines Silberstils: der milde Glanz der kunstvoll behandelten Oberfläche und die feine Nüancierung feiner Ornamente. Charakterlos nimmt das Maschinensilber, dem kein Weg gewiesen ist, jede Form und Façon an, vom billigen Hochzeitsgeschenk für arme Verwandte bis zu den ungeheuerlich pompösen Tafelaufsätzen mit Palmenbäumen, Hirtinnen und Kamelen, die um 1880 beim europäischen Bourgeois den Tisch zierten und denen jede Beziehung zum Material, jeder Stil, in einer selbst bei Negerfürsten unerhörten Weise fehlte.

Eine Reaktion hat seit einigen Jahren eingesetzt; allerdings bisher fast nur in England. Ashbee und die birminghamer Gilde haben den Silberglanz wiedergefunden. Ihre einfachen, viereckigen und runden Formen wirken durch das Material. Sie werden durch den Glanz schön. Aber sie selbst bleiben passiv. Sie *werden* sozusagen nur geschmückt.

Die Formen aktiv zu machen, sie wieder so zu machen, dass durch sie das kunstvoll behandelte Silber noch subtiler und reicher glänzt, das ist dann ein weiteres Ziel. Dieses verfolgt van de Velde.

Aber die reiche Ziselierung des Louis XV, diese Fülle von Handarbeit, widerspricht unsrer Zeit. Deshalb geht van de Velde den andren Weg, den der alten Engländer, aber bestrebt ihre Methode zu Ende zu denken. Er sucht dem Gerät Flächen zu geben, die den Glanz verschieden hell und tief in einem kunstvoll berechneten Wechsel spiegeln; Hell und Dunkel sollen an ihnen wie in Rhythmen spielen. Das Ornament kommt hinzu nur um diesen Grundtakt zu unterstützen, durch schwärzere Schatten und hellere Lichter. Die Form des Geräts und sein Ornament sind Stufen zu demselben Ziel: die Seele des Silbers, die der Hammer erweckt hat, lebendig und wie in Versen reden zu lassen.

Deshalb sind Ornament und Form hier organisch eins. Die Flächenbewegung kulminiert im Ornament wie der Rhythmus des Verses auf dem stärksten Ton oder im Reim. Das Ornament entsteht aus der Flächenbewegung. Es ist zum Gerät nicht hinzuerfunden, sondern aus ihm herausentwickelt. Es ist kein einzelnes für sich bestehendes Motiv, wie die Fruchtkränze oder Eierstäbe des Louis XVI., sondern ein Teil der unendlichen Melodie, die das Licht an diesem Silberstück singen soll.

Wo die Flächenbewegung allein schon den Silberglanz in genügend klare Rhythmen bricht, kann deshalb das Ornament fehlen, ohne dass van de Veldes Stil dadurch in seinem Wesen verändert wird. Im Gegenteil; je mehr er die Wirkung der Flächenbewegung auf das Licht beherrschen lernt, umsomehr kann er des Ornaments entraten, enträt er wirklich des Ornaments, wie bei dem Theeservice hier, und bei dem Theebrett, auf dem nur eine einzige Linie den Glanzeffekt gegen die Griffe zu unterstützt.

Deshalb kann er auch das Gerät genau der bequemsten Form für den Gebrauch anpassen, weil er nicht von irgendwelchem Ornament abhängt, sondern bloss leise Beugungen und Verschiebungen der Flächen braucht, die für Hand und Mund nicht zu merken sind. Seine Bestecke liegen genau im Gleichgewicht in der Hand, was sie auffallend leicht macht und ebenso angenehm wie selten ist. Und ihr Griff ist zugleich ein kleines Meisterwerk der Anpassung an die Finger, ebenso wie sein Dessertlöffel an den Mund. Man empfindet beim Essen mit diesen Bestecken eine Art von sinnlichem Reiz und Vergnügen, wie wenn ein dünnes, geschliffenes Glas die Lippen berührt.

Diese so folgerichtig aus dem Silber entwickelte Formgestaltung durch die Fläche und das Helldunkel hängt natürlich nicht ab von van de Veldes Linien. Sie ist eine Norm für jede Zeit und Mode. Aber van de Veldes Linienführung passt genau in sie hinein. Denn das Wesen dieses Silberstiles ist Belebung und das van de Veldescher Linien, dass sie leben.

Sie leben, weil sie wie die gothischen eine Bewegung wiedergeben, eine Kraft, die erwacht, emporschnellt, gehemmt wird, gegen andere Kräfte in der Spannung bleibt: ihr Sujet ist prinzipiell immer eine Kraftkurve, wie das Sujet anderer Ornamentik, der barocken etwa, Pflanzen oder Menschen. — Und sie leben, auch noch weil sie modern sind, d. h. Beziehungen haben zu dem Leben rings um sie herum durch die Verwandtschaft ihres Charakters mit dem langen, eleganten Zug der Linien, die jetzt überall merkwürdig ähnlich hervordringen: nicht bloss in der Eisenkonstruktion, in den mächtigen Hängebrücken, in Maschinen, Rennyachten, Automobilen, sondern auch im intimen Leben, im Rock, im Schnitt des Fracks, im schneidergemachten

Damenkleid. Diese Kurve der modernen Kraft ist die Stimmgabel für van de Veldes Linien. Sie schwingen mit, wo sie mit ihr in Berührung kommen. Die Silhouetten des Theeservices, das hier abgebildet steht, seine feinen, straffen Umrisse, suggerieren schon für sich die Bewegungen und schlanken Linien der modernen Frau, die Tennis spielt, reitet, ihr eigenes Automobil führt. Neben ihr, in ihren Händen, werden sie bewegte Teile ihres Ausdrucks, ihrer Gebärden.

Dieses Leben, das die Linien und Profile wie ein feines Feuer füllt, ergänzt und steigert natürlich noch die Beseelung des Silbers durch den Glanz und seine Rhythmen. Beide wirken ineinander und machen den Geist dieses Stils aus.

Was dieser wert ist, wie er die praktische Form schmückt und verständlich macht, ohne sie zu vergewaltigen, zeigt hier die Jardinière, wo die Spannung der Linienzüge so lebensvoll im Verhältnis steht zu der Blumenpracht, die zu tragen ist, und der Zweck so ganz Form geworden ist, und die Form so wirkungsvoll den Silberglanz zur Geltung bringt, dass die Lösung notwendig und fast einfach scheint. Erst wenn man sich die Tafelaufsätze einer kurz vergangenen Zeit ins Gedächtnis ruft oder selbst die schönen, aber erfindungsarmen, ungegliederten englischen Stücke, sieht man klar, welchen Schritt van de Veldes Tafelservice für die Silberschmiedekunst bedeutet.



AUS DER CORRESPONDENZ
VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)

VII.

Nuenen 85.

Das Bauernleben bringt so verschiedene Dinge mit sich, dass das „travailler comme plusieurs nègres“ wie Millet sagt, der einzig mögliche Weg ist, es zu etwas zu bringen.

Man mag darüber lachen, dass Courbet sagt: „Engel malen! Ja, wer hat denn je Engel gesehen?“

Aber ich möchte z. B. bei dieser Gelegenheit von dem „Gerichtsverfahren im Harem“ (das Bild von Benjamin Constant) mit demselben Recht sagen: Ja, wer hat denn je ein Gerichtsverfahren im Harem gesehen? Und so viele andere, maurische und spanische Bilder: „der Empfang bei den Kardinälen“ u. s. w. Und dann all die historischen Bilder, die doch immer so lang wie breit sind. Wozu denn das Alles? Und was will man mit alle Dem? Das wird grösstenteil alles unfrisch und ledern, sobald einige Jahre darüber hingegangen sind, und langweilt immer mehr und mehr.

...... Wenn jetzt Kenner vor einem Bilde stehen wie dem von Benjamin Constant, oder vor irgend einem Empfang bei einem Kardinal von, ich weiss nicht, welchem Spanier, so ist es ihnen zur Gewohnheit geworden, mit einer tiefsinnigen Miene etwas von „geschickter Technik“ zu sagen. Wenn aber dieselben Männer vor einer Scene aus dem Bauernleben, z. B. vor einer Zeichnung von Raffaëlli ständen, würden sie die Technik mit derselben Miene kritisieren.

..... Ich weiss nicht, wie es Dir geht, aber was mich betrifft, je mehr ich mich damit beschäftige, desto mehr absorbiert das Bauernleben mich; und desto weniger kümmere ich mich um die Cabanelartigen Sachen (zu denen ich auch Jaquet und den heutigen Benjamin Constant rechnen möchte) und um die vielgerühmte, aber auch unsagbar trockne Technik der Italiener und Spanier. „Imagiers“! Ich muss immer wieder an das Wort von Jacques denken — und doch habe ich kein Vorurteil, ich habe Verständnis für Raffaëlli, der doch etwas ganz Anderes malt als Bauern, ich habe Verständnis für Alfred Stevens, für Tissot — und, um etwas zu nehmen, das ganz anders ist als Bauern, ich habe Verständnis für ein schönes Portrait. — Zola, der sich übrigens in seinem Urteil über Malerei meiner Ansicht nach kolossal vergreift, sagt in „mes Haines“ etwas Schönes über die Kunst im allgemeinen: „Dans l'oeuvre d'art je cherche, j'aime l'homme, l'artiste.“ Siehst Du, das finde ich vollkommen richtig. Ich frage Dich, was steckt für ein Mann, was für ein Beobachter und Denker, was für ein Charakter hinter diesen gewissen Bildern, deren Technik gerühmt wird? Oft garnichts. Aber ein Raffaëlli ist jemand, ein Lhermitte ist jemand; und bei vielen Bildern von fast unbekannten Künstlern fühlt man, dass sie mit starker Energie, mit Gefühl, Leidenschaft und Liebe gemacht sind.

Wenn man bedenkt, wie viel man zu laufen und zu schuften hat, um einen gewöhnlichen Bauersmann und seine Hütte zu malen, so möchte ich fast behaupten, dass diese Reise länger und beschwerlicher ist, als die, welche viele Maler für ihre fremdländischen Sujets, — wie das „Gerichtsverfahren im Harem“, oder „den Empfang bei den Kardinälen“ — für ihre meist gesucht exentrischen Sujets unternehmen. Tag ein Tag aus in den Hütten und wie die Bauern auf dem Lande leben; im Sommer die Sommerhitze, im Winter Schnee und Frost ertragen, nicht drinnen im Zimmer, sondern draussen, und nicht nur für einen Spaziergang, nein, Tag ein Tag aus wie die Bauern selber.

Scheinbar ist nichts einfacher als Lumpensammler, Bettler oder sonstige Arbeiter zu malen, aber es giebt kein Motiv in der Malerei, das so schwer wäre wie diese alltäglichen Figuren. Es besteht, so viel ich weiss, keine einzige Akademie, in der man einen grabenden oder säenden Mann, eine Frau, die einen Topf über das Feuer hängt, oder eine Näherin zeichnen oder malen lernt. Aber in jeder Stadt, und sei sie von noch so geringer Bedeutung, ist eine Akademie mit einer Auswahl von Modellen für historische, arabische, für alle in Wirklichkeit nicht existierenden Gestalten, versehen.



CHRONIK.

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN ETC.

Die Denkmalswut, die alle Länder erfasst hat, giebt immer wieder Anlass zu Erwägungen und Ausfällen. In Settignano ist in diesen Tagen ein Denkmal des berühmten Bildners Desiderio da Settignano enthüllt worden. Es ist keins von den schlechtesten, wenn man nach der Abbildung urteilen darf; formgewandt; nur nichtig. Die Frage stellt sich ein, ob die Bürger von Settignano nicht durch die Betrachtung von Werken Desiderios — selbst wenn sie sie nur in Gips sehen, wenn sie sie nur im Abguss haben — mehr von dem Bildhauer erleben und geniessen — und ihn mehr feiern — als durch den Anblick eines Denkmals, das irgend ein Anonymus errichtete, der als ein Kollege des alten Künstlers nur im Handwerk bezeichnet werden kann. Sie ehren den Desiderio durch die Betrachtung seiner Werke mehr als ihn ein Standbild des modernen Prof. X. oder Y. ehren kann. Man denke an die Ehrung, die unserm Peter Cornelius zugedacht war, als unter der früheren Direktion der Nationalgalerie dem Prof. Janssen der Schmuck der Corneliussäle in Auftrag gegeben wurde! Schauderhaft erscheinen uns jetzt die Honigseimfarben der Bilder von Peter Janssen in jenen Sälen, die allein der Eindruck der Cartons von Peter Cornelius füllen sollte.

❋

Über das Goethedenkmal von Eberlein schweigt sich die italienische Presse aus. In einer der Zeitungen finden wir, dass der Figur „gewisse anatomische Unvollkommenheiten“ nachgesagt werden; im übrigen wird der Leser darauf hingewiesen, „dass die Stunde der Kritik noch nicht gekommen“ sei.

❋

Indessen ist von Eberlein der berliner Stadtgemeinde ein neues Denkmal angeboten worden, das der Fürsorge für die Hülfsbedürftigen gewidmet ist. Die städtische Kunstdeputation ist sich über den Erwerb oder die Ablehnung noch nicht schlüssig geworden.

❋

Eine in der Zeit der Denkmalsbanalitäten höchst erfreuliche Nachricht kam aus Leipzig: das dortige

Richard Wagner-Denkmal-Comité hat sich einstimmig für den Entwurf von Max Klinger ausgesprochen, der mithin ausgeführt werden wird. Der Entwurf stellt den Meister stehend dar, in einen langen, wallenden Mantel gehüllt.

✵

Wir bleiben unserm Otto Lessing treu. Er wird im Auftrage des Magistrats eine Büste des verstorbenen Oberbürgermeisters Zelle anfertigen. Schade, dass sich unser Magistrat nicht mit Sachverständigen in Verbindung setzt, wenn er Kunstaufträge giebt.

✵

Anton von Werner hat wieder eine von jenen Reden gehalten, welche unseres Mitarbeiters Kessler hellen Zorn erregen. Er sprach von den technischen Leistungen des Prof. Miethe in der Farbenphotographie und betonte: wenn das so weiter ginge, dann würde ein dauernder Vorteil für das Naturstudium der Künstler gewonnen werden. „So müssten bei uns Naturstudien stets gemalt werden", sagte der vor der Natur stets unergriffene Direktor unserer akademischen Hochschule. Dann ging er zu einer Darlegung der modernen Monumentalmalerei über. Was man bei uns als monumentalen Stil bezeichne, hätten die Franzosen im letzten Jahrhundert wohl nie gepflegt mit Ausnahme von Flandrin, Puvis de Chavannes und — Baudry.

✵

Nicht nur in Preussen, auch im Reich kommen Zurückweisungen von solchen Werken vor, die für die öffentlichen Sammlungen von den Kunstkommissionen in Vorschlag gebracht worden sind. Der König von Sachsen hat jetzt den Ankauf einer Arbeit von Greiner für den Staat abgelehnt. Es handelt sich um jenes anspruchslose, keine Götter und keine Helden darstellende Bild zweier schwarzgekleideten Frauen, das bei uns im Künstlerhaus ausgestellt gewesen war und das auch in unserer Zeitschrift eine günstige Besprechung gefunden hatte.

✵

Die dresdner Kommission hat sich mit dem Gelde, das sie nicht verwenden konnte, an Menzel gewendet, um mit ihm in Unterhandlung für ein Werk für die dresdner Galerie zu treten.

✵

In Charlottenburg hat sich ein Bürgerkomité gebildet, um auf dem Steinplatz einen Brunnen aufzustellen. Wir hörten von einem Denkmalsplan, der oben eine thronende „Charlottenburgia", und unten zu beiden Seiten die Spree und Havel in Form zweier Damen zeigen soll, wie sie aus Krügen Wasser in ein Becken giessen. Das würde eine recht anmutige Bereicherung unserer allegorischen Denkmalsmonstrositäten abgeben. Wir hoffen, dass ein solcher Entwurf nicht zur Ausführung kommt. Wir haben in Gaul, der ein wundervolles nicht ausgeführtes Modell eines Elefantenbrunnens im Atelier hat, und in Tuaillon Bildhauer, von denen einen Brunnen auf einem öffentlichen Platz zu sehen eine Freude wäre.

✵

Eine ausserordentlich schöne Ecke wird im Neubau des Warenhauses Wertheim am Leipziger Platz entstehen. In die bekannte Architektur des Warenhauses hat Messel hier Rundbögen eingefügt. Die Niederlassung der Disconto-Gesellschaft, an die diese Ecke vermietet ist, wird architektonisch verherrlicht sein wie kaum ein zweites Bankgebäude.

✵

Der Kampf gegen die Restauration des heidelberger Schlosses nimmt mehr und mehr agitatorische Formen an. Die Studenten unterzeichneten ein Schriftstück; die Professoren der Universität haben sich zusammengeschlossen und eine Erklärung erlassen, die unter anderm die Sätze enthält:

Wir vermögen nach den Aussprüchen hervorragender Techniker nicht zu glauben, dass die Kunst der Architekten oder besser Ingenieure nicht im stande sein sollte, die Mittel der Erhaltung der Fassade zu finden, und erklären es für unbedingt erforderlich, dass den Fachmännern beider Art Anregung, Möglichkeit nnd Zeit gewährt werde, Projekte auszuarbeiten und der Öffentlichkeit bekannt zu machen, bevor irgend ein weiterer Schritt geschieht. Aber wir protestieren darüber hinaus auf das schärfste und eindringlichste gegen eine jede Restauration, die, wie sie auch sei, in viel höherem Masse als irgend eine langsam und unberechenbar fortschreitende und umbildende natürliche Zersetzung der Ruine, deren jähe und vorzeitige vollständige, unwiderrufliche Zerstörung bedeuten müsste. Wir weisen mahnend auf all das Unheil hin, das ein unhistorischer und unkünstlerischer Restaurationsfanatismus im letzten Jahrhundert an so vielen ehrwürdigen Denkmälern angerichtet hat, indem er an Stelle des Kunstwerkes die Nachbildung, an Stelle des Echten die Fälschung, an die Stelle des Gewordenen und Zweckvollen das künstlich Gemachte und die bare Maske schob. Wer darf aus dem heiligen Reste unseres Ottheinrichsbaues, aus dem Erbstück einer schaffenden Zeit und dem sprechenden Gebilde der Jahrhunderte ein Zwitterding machen, unwahr, weder alt noch neu, oder vielmehr: ein Neues, in dem das Alte tatsächlich untergeht? Denn mit Bestimmtheit ist es vorauszusehen, dass, der Ausbau einem Neubau gleichkommen würde, ein Neubau aber kann auf Grund der vorhandenen genauen Aufnahmen auch später noch jederzeit wenn es sein soll, vorgenommen werden. Warum soll es der Ruine nicht vergönnt sein, sich auszuleben, solange es ihr Geschick erlaubt?

Eine dritte Erklärung endlich beginnt zu zirkulieren: ein „Aufruf zum Bunde gegen die Wiederherstellung des heidelberger Schlosses". Der Aufruf ist von Prof. Sutter in Mainz verfasst. Die redaktionelle Ausführung ist einer kleinen Kommission übergeben, die eben im Begriff ist sich zu konstituieren.

✵

Die Begründung eines „Bundes deutscher Architekten" ist erfolgt. Er soll die „selbständigen, künstlerisch schaffenden" Architekten zusammenfassen, um der „sinnlosen Bauerei ohne Rücksicht auf das entstehende Stadtbild", der Gleichgültigkeit und dem Eindringen ungeeigneter Elemente in den Stand entgegenzuwirken. „Die grösste Gefahr für unser Kunstleben, den schlimmsten Gegner unserer eigenen Bestrebungen sehen wir in dem rücksichtslosen Unternehmertum, das ohne Ideale, nur von Gewinnsucht beherrscht, die sonst so segensreiche Gewerbefreiheit ausbeutet. In den weiten, neuen Strassengebieten unserer Städte tritt uns überall der kalte Geschäftssinn, die stumpfe Geistesarmut des Baupfuschertums entgegen. Selten nur bemerken wir in diesen aufdringlichen oder langweiligen Häuserreihen das schüchterne Aufflackern eines echten Kunstwollens. Der künstlerisch schaffende Architekt hat längst die Einwirkung auf den Bau der Strassen unserer neuen Stadtteile verloren — hier ist das Reich des auf niederen Fachschulen gebildeten Unternehmers, der sich ungestraft den Namen eines Architekten zulegt, weil diese Bezeichnung ihm vorteilhaft erscheint; und die Bedauernswerten unseres Standes, die durch die Not getrieben, für diese Leute arbeiten, müssen sich mit kärglichstem Lohn begnügen. Hier ist der Wirksamkeit des Bundes ein weites Feld geboten: es gilt, durch eine emsige Thätigkeit auch der einzelnen Vereinigungen, durch aufklärende Vorträge, durch die Presse und besonders durch Entsendung von Vertretern unseres Standes in die städtischen Kollegien einen Einfluss auf die baulichen Gepflogenheiten und auf die Bauordnungen zu gewinnen."

✱



A. VON KELLER, SCHLAFTÄNZERIN KÜNSTLERBUND-AUSSTELLUNG, MÜNCHEN

In den auf seinen Sturz folgenden Jahren ist Schlüter bis zum Dezember 1712 für die Geschichte wie in eine Versenkung verschwunden. Nur *ein* Bau — sagt uns in seiner fesselnden Biographie des Künstlers der dresdner Kunsthistoriker Cornelius Gurlitt — ist sicher von ihm geschaffen: das Gartenhaus eines Herrn v. Kameke in der Dorotheenstrasse.

Dieses Haus, seit 1779 im Besitze der Royal-York-Loge, ist jetzt bedroht, indem die Loge durch die Hinzufügung eines Stockwerkes den Bau erheblich zu verändern gedenkt.

Mag in seiner Biographie Cornelius Gurlitt nun auch urteilen, dass das Gebäude „ein echtes Bildhauerwerk" sei, dass es auseinanderfallen würde, wenn man ihm seine Bildnereien nähme u. s. w., so bleibt doch nicht weniger wahr, dass der Biograph das Urteil fällt, dass das Gebäude das „Ergebnis erneuter Kraftanstrengung des Meisters" bezeichnen. Und vor Allem bleibt es wahr, dass bei dem ungemeinen Mangel an älteren Architekturdenkmalen in Berlin der Wunsch gehegt werden muss, dass das Gebäude in der Form, die es jetzt hat, erhalten bleibe.

✱

Der bedeutungsvolle Buchschmuck von Josef Sattler zu den Nibelungen ist im Kunstgewerbemuseum zur Aus-

stellung gekommen. Wir werden einen Aufsatz über Josef Sattler mit zahlreichen Abbildungen bringen. So mag an dieser Stelle der kurze Hinweis auf das grosse Werk, an dem der Künstler seit 1898 gearbeitet hat, genügen.

✽

Ebenfalls von Sattler sieht man etwas in Schultes Ausstellungssälen, wo eine umfassende Sammlung neuerer und namentlich älterer Arbeiten für die Fliegenden Blätter zur Aufstellung gekommen ist. Von Sattler ist eine merkwürdige eindringliche Zeichnung: eine Winterlandschaft, zu sehen. Die Ausstellung im ganzen ist überaus interessant. Man sieht zahlreiche Arbeiten von Oberländer, dem feinen, echt deutschen Meister. Schlittgen, Wahle, Hengeler sind vertreten. Eugen Kirchner erquickt. Von Franz Stuck tauchen die einzelnen grotesken Thaten auf. Wie das Unerwartete immer einen Eindruck für sich macht, so mag es mit deswegen geschehen sein, dass wir bei den Werken des jung verstorbenen Böhmen L. Marold am überraschtesten stehen blieben. Wir hatten sie schon zu vergessen begonnen! Wir würdigten sie von neuem — wir würdigten sie vielleicht stärker als es in früheren Zeiten bei Lebzeiten des Künstlers geschehen war. Denn die Zeiten haben sich verwandelt; der „Chic“ in der Malerei ist selten geworden; Künstler wie de Nittis sind vergessen. Da regt sich in uns ein Bedauern und wir sagen uns: welch ein Talent war dieser Marold doch. Er hat gar nicht viel Eigenes; seine Wiege könnte überall, sie brauchte nicht in Böhmen gestanden zu haben — namentlich — wenn schon ein Land bezeichnet werden muss — in Italien könnte er geboren worden sein, in dem Lande, das einige so grosse oder — das ist nicht das Wort — so gewandte, prestidigitateurhafte Künstler hat entstehen sehen, — bis Boldini hin. Man muss diese geistreichen Bildchen Marolds — Damen, die sich Karten legen — Herren mit 1830-Kravatten, im altmodisch komponierten Vordergrund Sessel, Folianten und Ritterhelme — wirklich bewundern.

✽

Bei Paul Cassirer ist Klingers Gemälde vom Jahre 1894: „l'heure bleue“ ausgestellt; drei Frauen in der Dämmerungsstunde am Meere, eine sieht in den Himmel, die andern kauern. Das Bild war zwar nicht der *erste* Ausdruck von Klinger als Maler, wie man irgendwo lesen konnte; ihm sind in der Zeit die Bilder von Rowdies an einer Stadtmauer und das bekannte grosse Paris-Urteil bei weitem voraufgegangen; es ist aber von grossem Interesse, das Bild wiederzusehen.

✽

Gelegentlich des Todes von Wereschtschagin meinten wir, dass es schwer zu entscheiden sein würde, was bei diesem Künstler thatsächlich die Oberhand gehabt hätte, der Drang nach Frieden, die Lust des Malers oder das Nationalgefühl des früheren Offiziers. Jetzt sind Briefe in der pariser „Revue“ veröffentlicht worden, die Wereschtschagin an Georges Claretie schrieb und in denen wenigstens er selbst den Nachdruck ausschliesslich auf sein den Frieden förderndes Walten legt. Er bewarb sich damals um den Nobelpreis und schrieb unter anderm, seine Verdienste wären weit grösser als die Frau v. Suttners. Der Kaiser Wilhelm habe zu ihm gesagt, seine Gemälde stellten den besten Friedensschutz dar und Alexander III. sei dem Antriebe Wereschtschagins gefolgt und habe sich dem Namen eines Friedensstifters verdient.

✽

Infolge eines Zeitungsaufsatzes sind Mutmassungen entstanden, als ob Lesser Ury durch den Präsidenten der Secession verhindert worden wäre, in der berliner Secession auszustellen. Das Gegenteil ist wahr. Ury hatte vom Vorstand der Secession die Aufforderung erhalten, Bilder einzusenden, er verlangte alsdann, dass seine Arbeiten, ohne die Jury zu passieren, eine solche Aufnahme fänden. Dem konnte jedoch nicht stattgegeben werden. Um jeden Schein zu vermeiden, als wenn er ein persönliches Vorurteil gegen den Menschen auch auf Urys Kunst ausdehnte, erklärte im übrigen Liebermann in einer Jurysitzung — und Urys Freunde haben es diesem mitgeteilt — dass er sich des Urteils über etwaige Einsendungen Urys enthalten würde. — Ury hat sich nicht bewogen gefühlt, der berliner Secession Bilder einzusenden.

✽

Beim Herauskommen dieses Heftes — zwischen dem Abschluss der Redaktionsthätigkeit und der Ausgabe vergehen etwa zehn Tage — weiss zwar das Publikum schon voraussichtlich, wem die Ehrung durch die grosse goldene Medaille diesmal zugefallen ist, doch kann es ja sein, dass die Veröffentlichung der Liste sich auch noch verzögert, dann wollen wir nicht diejenigen sein, die etwas verraten haben. Nur soviel können wir bereits jetzt riskieren unserer Feder anzuvertrauen, dass die diesjährige berliner grosse Kunstausstellung von ihrer eigenen Jury derart schwach gefunden worden ist, dass sie nur *kleine* Medaillen vorschlug und für die grosse goldene Medaille zunächst ihrerseits Niemanden für würdig erachtete. H.

✽

VOM VERBAND DER KUNSTFREUNDE IN DEN LÄNDERN AM RHEIN

Bei den Verhandlungen dieses neugegründeten Vereins hielt Prof. Trübner eine ausgezeichnete Rede darüber, weswegen es richtig sein würde, das Urteil über



die künstlerische Begabung allein den ausübenden Künstlern zu übertragen. Unter anderen sagte er:

„Unter den Kunstfreunden und Laien giebt es ja zweifellos viele, die die Kunstkennerschaft in hohem Maasse besitzen, das rechtfertigt aber noch nicht die Annahme, dass jeder Kunstfreund über ein zuverlässigeres Kunsturteil verfüge, als der Fachmann, oder gar dass ihm desshalb die ausschlaggebende Führung in Kunstangelegenheiten zu übertragen sei. Dies wäre ja genau so, als wenn man aus dem Grunde, weil einige Bauern während des Burenfeldzuges grosses Feldherrntalent an den Tag legten, von jetzt ab alle höheren militärischen Stellen nur noch mit Bauern besetzen wollte. Dazu kommt noch, dass es unter den Kunstfreunden eine recht grosse Anzahl verkappter Kunstfeinde giebt, die gleichbedeutend sind mit den ungerecht urteilenden Künstlern. Nämlich ein ursprünglich als Kunstfreund geltender Laie, der in Kunstkommissionen angefangen hat eine Rolle zu spielen, in seinem Geschmack aber auf dem seiner Jugendzeit stehengeblieben ist, wird bald durch erfahrenen Widerspruch in seinem Bewusstsein als Kunstkenner sich verletzt fühlen und dann aus Trotz sich sehr bald in einen veritablen Kunstfeind verwandelt haben. Diese Sorte Kunstfreunde, die sich als verkappte Kunstfeinde immer rasch mit den sich gekränkt fühlenden und rückständigen Künstlern vereinigen, bilden in unserm Kunstleben den eigentlichen Hemmschuh, besonders wenn es ihnen gelingt, in die Kunstkommissionen hineingewählt zu werden.

Überblicken wir die Resultate der Kunstkommissionen des 19. Jahrhunderts, so bemerken wir, dass dieselben sowohl in Deutschland wie in Frankreich recht unerfreuliche gewesen sind. In Frankreich kamen die Werke der hervorragendsten Künstler, die der Meister von Fontainebleau und die der impressionistischen Schule, auf welchen doch der Stolz der französischen Kunst beruht, nicht durch Staatsankäufe, d. h. nicht durch die Thätigkeit der Kunstkommissionen in die öffentlichen Sammlungen, sondern durch testamentarisch überschriebenen Privatbesitz, also 30 oder 40 Jahre nach der Entstehungszeit der betreffenden Werke. Ganz ähnlich ist es auch in Deutschland der Fall gewesen, und erst seit kurzer Zeit hat man damit begonnen, die in jener Zeit gemachten Fehler wieder gut zu machen. Wollte man alle unkünstlerischen Ergebnisse der Kunstkommissionen des 19. Jahrhunderts aufzählen, dann müsste man die Liste endlos verlängern, und wollte man dabei gar noch den Verschönerungfanatismus unserer Baukommissionen schildern, dann würde die Zerstörungswut früherer Kriegszeiten dagegen nur wie ein Kinderspiel erscheinen.

Nicht das System der Kunstkommissionen, sondern die Qualität derselben hat im 19. Jahrhundert den geringen Erfolg verschuldet. Die hervorragendsten Künstler hat man stets aus den Kunstkommissionen ferngehalten (weder Feuerbach noch Böcklin, weder Viktor Müller noch Leibl waren je Mitglieder einer solchen), und auch die wahren Kunstfreunde hat man nach Möglichkeit davon auszuschliessen gesucht. Bei den Baukommissionen hat man jede Mitwirkung von Malern und Bildhauern grundsätzlich abgelehnt, obwohl die Grundbedingung jedes monumental-künstlerischen Schaffens im Zusammenwirken der drei bildenden Künste besteht. Während der grossen Kunstepochen früherer Jahrhunderte, in denen doch alles streng zunftmässig behandelt wurde, und man alle Kunstangelegenheiten nur von Fachleuten erledigen liess, in *jener* Zeit müsste alles, was die Kunst betrifft, durch den angeblich vorhandenen Künstlerneid in schrecklicher Weise verfahren worden sein, wenn das in unserer Zeit beliebte Entmündigungsverfahren gegen die Künstler begründet wäre.

Bedenkt man, dass es sich bei unserem neuzugründenden Vereine auch öfters darum handeln wird, die Fähigkeiten der jüngeren Talente festzustellen, um ihnen eine materielle Hilfe bringen zu können, so ist es ganz ausgeschlossen, dass andere Kunstkenner als die ausübenden Künstler im stande wären, bei den noch gar nicht an die Öffentlichkeit getretenen Kollegen die Begabung abzuschätzen. Am leichtesten ist aus dem Überblick über das ganze Lebenswerk eines Künstlers dessen Befähigung zu ersehen und nicht allzuschwer wird dies auch noch aus dem Material eines Bruchteiles seiner Thätigkeit gelingen. Jedoch dem jungen Talente gegenüber wird es nur demjenigen Kollegen möglich sein, sich ein Urteil zu bilden, der durch Atelierbesuche, wie sie der Beruf mit sich bringt, die mehrjährige Thätigkeit des Betreffenden zu überschauen vermag. Also werden die Künstler vor allem sehr gut über die jüngeren Talente derjenigen Stadt orientiert sein, in der sie selbst eine Reihe von Jahren schon thätig gewesen sind.

Jedenfalls ist der Beschluss, Kunstkommissionen nur aus ausübenden Künstlern unter dem Vorsitz eines echten Kunstfreundes zusammentreten zu lassen, durch den Verein der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein auf die fachmässigste Erwägung hin erfolgt in dem Bewusstsein, sich dabei genau dem in allen grossen Kunstepochen üblichen Verfahren angeschlossen zu haben."

*

LINIE UND FORM. AUS KREFELD

Als ich im Frühjahr zufälligerweise in Berlin hörte, dass Dr. Deneken, der wackere Direktor des krefelder Museums eine Ausstellung, welche er „Linie und Form" nennen wollte, vorbereitete, schien mir die Sache doch wohl etwas gesucht: Linie und Form sind überall, dachte ich. Wie kann man sie in eine Ausstellung zusammenfassen wollen.

Und doch hat die Ausführung mich mit der Sache versöhnt.

Die Schau war wirklich so, dass sie vielen Laien die Augen für die eigene Wirkung der Linie geöffnet

haben mag, während sie den mehr Eingeweihten zu vielseitigem Vergleich reiche Gelegenheit bot.

Nicht, dass ich alles für wirklich schön halte, was hier zu sehen war. Gehöre ich doch nicht zu denjenigen, welche jede Arbeit, die sich als neu und grossartig anzukündigen weiss, eben deshalb auch sofort au grand sérieux als den Klassikern ebenbürtig betrachte. Und nicht dadurch auch, meine ich, dass man das Neue Hals über Kopf acceptiert, fördert man es am meisten. Der Apostel Paulus sagte wohl, dass man Alles prüfen, aber ausserdem, dass man nur das Beste behalten sollte und eine auf tieferer Kultur beruhende Kunst lässt sich nicht durch blosses Ermutigen aus der Erde stampfen. Zu vielem Prüfen aber bot eine Ausstellung wie diese gerade einen schönen Anlass; sowohl zum Nachdenken wie zum Fragen.

So drängt sich der Gedanke auf, ob es nicht noch belehrender gewesen wäre, neben den Typen moderner Kriegsschiffe einmal einige Muster alter Schiffe vorzuführen, wie uns solche z. B. durch alt-holländische Stiche so prachtvoll überliefert worden sind; — ob es nicht vielleicht beschämend wirken würde, wenn man neben den Abbildungen neuzeitlicher Ingenieur-Eisenbrücken auch eine einfache alte amsterdamer Brücke zeigte, — ob nicht neben den modernen Geschützen eine Auswahl alter Waffen und Gerätschaften, wie Hellebarden, Bogen, Pflüge und dergleichen überraschend gewirkt hätten, — ob es nicht auffallend ist, dass in der graphischen Abteilung nichts von dem grössten aller deutschen Künstler in „Linie und Form", nichts von Albrecht Dürer selbst zu finden war, — ob man als deutschen Satiriker schliesslich nicht lieber den grossen Oberländer als Heine vertreten gesehen hätte, — ob nicht bei den Engländern der vortreffliche Charles Ricketts von einer edleren Formenschönheit ist als der manirierte Beardsley, — ob als monumentaler Holländer Derkinderen hätte fehlen dürfen ...

Aber gerade alle solchen Betrachtungen beweisen, wie diese Ausstellung einen weiten Horizont eröffnete, und auch gerade dadurch, dass sie teilweise zum Widerspruch reizte, regte sie zum sich Vertiefen in viele wichtige Fragen an.

Man könnte übrigens, und Herr Dr. Deneken ist sich dessen wohl bewusst, ein Dutzend derartiger Ausstellungen veranstalten, und jede Kollektion würde den Stoff wieder anders behandeln, die Grundidee wieder anders beleuchten können.

Und Leben erweckend könnte jede einzelne dann wieder wirken.

Ja! man muss dem Direktor des krefelder Museums jedenfalls im Prinzip völlig Recht geben. Nur kleine Ausstellungen können noch Genuss bieten, oder veredelnd oder gar belehrend wirken. Ich war immer dieser Ansicht, doch ist es erfreulich, einen tatkräftigen Mann zu sehen, der nicht bei der platonischen Meinung stehen blieb, sondern der auch wirklich darauf aus ist, den bei Vielen schlummernden Gedanken in die Tat umzusetzen. Die grossen Ausstellungen sind wirklich zu einer Krankheit geworden, welche der Kunst verhängnisvoll werden muss. Was würde man von einem Orchester sagen, wo jeder sein Instrument spielte, ohne auch nur die geringste Rücksicht auf den Anderen zu nehmen. Da bliebe schliesslich nur das Bestreben übrig, sich durch viel Lärm hervorzutun. Wie hat die neue Kunst durch diesen ihr aufgezwungenen Mangel an Bescheidenheit gelitten!

Neulich war ich in der düsseldorfer Ausstellung einen ganzen Vormittag trostlos durch die internationale Kakophonie des wüssten Bilderbazars gegangen, als ich auf einmal im ruhigen zweiten Stock vor ein intimes Bild Pieter de Hooghs zu stehen kam. Das wirkte wie eine Erlösung, ich atmete auf, ich glaubte wieder an Kunst. Aber wie könnte je etwas so schlicht, treuherzig Schönes entstehen in unserer Zeit, welche unter dem Banne des grossen Ausstellungswesens das sich Hervortun als Prinzip der Kunst anerkannt hat?

Herr Dr. Deneken hat Recht. Eine Ausstellung, will sie wirklich Schönheitssinn, Geschmack und Kultur fördern, soll etwas sorgfältig Ersonnenes, etwas zielbewusst Komponiertes, etwas möglichst wie ein Orchester zu einem einheitlichen Klang Zusammenwirkendes sein. Er hat nach dieser Auffassung in seinem Museum schon verschiedene interessante kleinere Ausstellungen eingerichtet; im vorigen Jahre sprachen wir von seiner holländischen. Die Linien-Schau, die er diesen Frühsommer organisierte, war nicht die wenigst gelungene in der Reihe.

Hervorragend namentlich war die Abteilung der Naturgebilde. Ich erinnere mich einiger monumentalen Tierschädel, einer Fledermaus, verschiedener Präparate von Seetieren, wunderbarer Käfer u. s. w. die von grösster Schönheit waren.

Auch der grosse Saal mit Handzeichnungen, Cartons und Ölbildern wirkte überraschend, und frappierend war es gegenüber dem keuschen Bild des innigen Hans Thoma „Luna und Endymion" das vielleicht überfeinerte aber dennoch edle Madonnenbild des seltsamen Maurice Denis zu betrachten. Ich für mich habe speziell auch noch eine Freude daran gehabt, einmal einige von den grossen und in ihrer Formellosigkeit gerade so intim stilvollen Cartons von Meister Puvis de Chavannes mit Handzeichnungen der ihm in mancher Hinsicht so sehr verwandten deutschen Nazarener und ihrer Nachfolger zu sehen. Meinem Wissen nach hatte man noch kaum je Gelegenheit, diese zwei Kunstäusserungen neben einander zu studieren. Und freilich mit den wunderbaren Naturgebilden und den herrlichen Japandrucken, die man in schöner Wahl ausgestellt fand, haben mir in dieser Ausstellung die Entwürfe und Studien des sinnigen Führich, des eigenartigen Schnorr und des manchmal grossartigen Rethel den überraschendsten und grössten Genuss verschafft. Solche Sachen pflegt man doch zu sehr in der Mappe zu halten.

Jan Veth.

ZWEITER JAHRGANG, ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. JULI. AUSGABE AM ERSTEN AUGUST NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG.

Jahrgang II Heft XII



Preis 6 Mark vierteljährlich VERLAG BRUNO CASSIRER, BERLIN Einzelheft 2,50 Mark

KUNST UND KÜNSTLER

MONATSSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST UND KUNSTGEWERBE

PREIS JÄHRLICH M. 24.—, BEI DIREKTER ZUSENDUNG IM INLANDE M. 26.40, IN DAS AUSLAND M. 30.—

VERLAG VON BRUNO CASSIRER, BERLIN W., DERFFLINGERSTR. 16

INHALTSVERZEICHNIS HEFT XII

AUFSÄTZE

ABBILDUNGEN



STEFANO DI GIOVANNI DETTO SASSETTA, DARSTELLUNGEN AUS DEM LEBEN DER JUNGFRAU MARIA SIENA



SIENA UND SEINE AUSSTELLUNG

VON

GEORG GRONAU



IELE Kunstfreunde haben sich in diesem Jahre veranlasst gesehen, die Hauptstrasse von Florenz nach Rom zu verlassen und seitab in das stille Thal zu fahren, in dessen Mitte, weltabgeschieden und gleichsam stehen geblieben seit den Tagen der Renaissance, auf Hügelläufen sich Siena erstreckt. Die Konkurrentin von Florenz, die mit der kunstbegabten Nachbarin einst um die Palme ringen durfte: wie ist sie nun so weit zurückgelassen! Was der Lokalgeist bedauern mag, der Kunstfreund, der die ‚évocation du moyen-âge' sucht, muss es als glückliches Geschick preisen. So blieb der ‚Sena vetus' das Loos von Florenz erspart, dass der moderne Geist zerstörend seinen Einzug in ihr gehalten hat. Ob noch für lange freilich, das fragt man sich mit heimlicher Angst, wenn man gegen den öffentlichen Garten, die Lizza, hin ein Quartier niedergelegt findet, an dessen Stelle sich die furchtbaren Kolonnadenbauten zu erheben beginnen, die in allen Zentralen des Landes vom Ungeschmack der Gegenwart zeugen.

Dringt man aber mehr ins Innere der Stadt, folgt den Strassenwindungen zwecklos, indem hier und da ein Bild reizt, es näher zu betrachten, so mag man ganz sich vom Zauber alter Zeit umfangen lassen. Und vollends am Mittelpunkt der Stadt, dem amphitheatralisch sich senkenden Platz, wo einst Jacopo della Quercia's Brunnen — Fonte gaia, eine wie bezeichnende Benennung — gestanden hat (durch eine Kopie ersetzt), stört kein Misslaut ein rein erhaltenes Ganzes. Dem Nahenden steht hier gerade gegenüber das stolze und trotzige Stadthaus: ebendort hat man die von allen Seiten zusammengetragenen Kunstschätze, die, in dieser Stadt entstanden, hinausgewandert sind, im Lande ringsherum die Kirchen zu schmücken, aufstellen wollen. Es sind im ganzen vierzig Säle geworden.

Wer mit falschen Erwartungen kam, mag ent-

täuscht worden sein: das war aber dann durch die eigene Schuld. Dass von Duccio nichts gezeigt werden könnte, das sich mit dem Domaltarbild vergleichen liesse, von Simone Martini oder den Lorenzetti nichts vom Range ihrer Fresken, das konnte man vorher wissen. Unter einigen hundert Bildern musste das Mittelgut, die übliche Marktware vorwiegen, die man im mittelalterlichen Siena ebenso gut für den Hausbedarf herzustellen wusste, wie im heutigen Siena Triptychen und Cassonetafeln für die Sammler. In der Akademiesammlung, in den Kirchen kann man sehen, was Siena im besten Falle geleistet hat.

Aber das Ganze: diese Prachträume mit den tiefen Fenstern, an deren malerischem Schmuck drei Jahrhunderte gearbeitet haben (und leider ist auch das neunzehnte in Konkurrenz getreten), welch' eine Umgebung für Paramente und kirchliche Kleinodien, Holzstatuen und Mobiliar! Wie gern wanderte der Blick von den Wänden oder Decken zu den Schätzen unten und wieder zurück.

Da war ein Raum, die alte Kapelle, mit den Fresken von Taddeo Bartoli und dem Altarbilde Sodomas. In der Mitte eine grosse Vitrine, elektrisch von oben erhellt. Hier glänzt und schimmert es von Silber, Gold und Edelgestein, nicht barbarisch durch den Materialwert imponierend, sondern von Künstlerhand zum Edelwerk gefertigt. Immer neue Formen fand man für die jeweilige Aufgabe: hier ein Tempelbau mit zierlichen Säulchen, gothischen Türmchen und Wasserspeiern daran, farbig am Unterbau durch Emailbilder belebt, dort silberne Engel einen Kristallsarg tragend, der zur Aufnahme einer Reliquie bestimmt ist; zierlich getriebene Reliefs erzählen Wundergeschichten; dann wieder sind die anmutigen, immer neuen Verschlingungen des Filigrans über einen Silberbau gelegt. Und in diesem Mikrokosmus spiegelt sich so deutlich die Entwicklung der grossen Plastik wieder, hier Gothik in reinster Strenge, dort Eindringen der Renaissanceform und endlich deren kühne Freiheit.

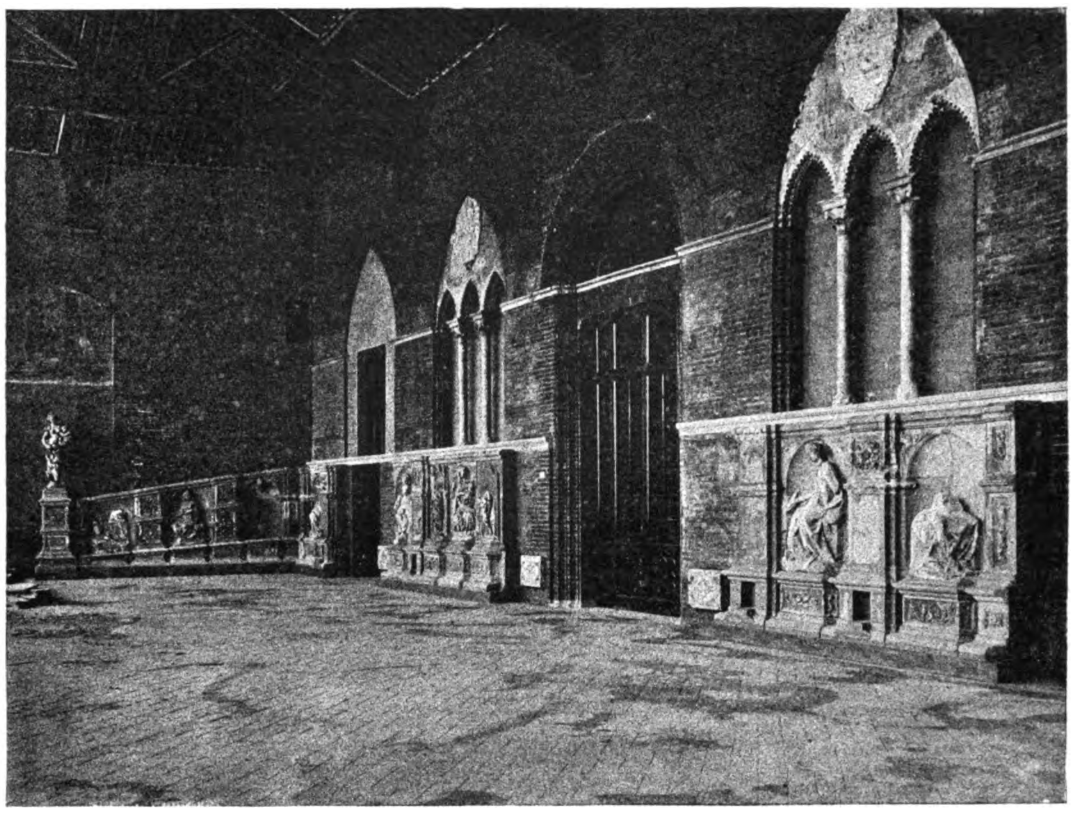
Historie und Kunstfreude wirken hier oft gemeinsam. Wer möchte die goldene Rose, die Pius II. seiner Vaterstadt geschenkt hat, ohne Bewegung betrachten, gedenkt man des klugen und feinsinnigen Schriftstellers Aeneas Sylvius Piccolomini? Und doch ist es nicht nur ein Apell an den historischen Sinn: ein feines Goldbäumchen, dünne Rosenblätter und Blüten, mit dem zierlichsten Griff in Frührenaissance-Ornamentik darunter, wohl dass man die Rose in Prozession dem Volk zeigen konnte; und nun hängt irgendwo an einem Zweig ein lichtblauer Edelstein, ganz willkürlich, die köstlichste Blüte abgehoben vom matten Gold. Und ein andrer Papst aus sieneser Geschlecht, Alexander VII. Chigi, auch er ein Mann voller Kultur, stiftete für eine Kapelle des Doms dort jene reichen Gerätschaften für die Messe; in lauter gewählten Formen, schon im Stil der reifsten Renaissance, alle Stücke aus dem edlen Material des Bergkristalls (dem, beiläufig bemerkt, das Kunsthandwerk der vergangenen Jahrhunderte so viel ausgezeichnete Stücke abgewann und das heute, scheint es, so ganz vernachlässigt ist), mit einfachen Einfassungen in Gold und Email translucide.

Diese Abteilung der Ausstellung bietet dem, der Freude hat an alter Kunstübung, vielleicht grösseren Genuss als die Bildersäle. Denn, wie oben angedeutet, hier ist das Mittelgut zu stark vertreten: gewiss wichtig für den Forscher, der seine Kenntnis einer bestimmten Schule auf einem möglichst grossen Material aufbauen will, aber völlig gleichgültig für jeden andern. Immerhin, ein Stück wie z. B. das Madonnenbild des Giovanni di Paolo, mit den entzückenden Engelknaben, deren Häupter mit Kornblumenkränzen geschmückt sind, wird durch seine Schlichtheit und Anmut jeden erfreuen. Hier erscheint die übliche Feinmalerei um noch einen Grad gesteigert und eine fast beispiellose Qualität der Erhaltung lässt die reine Temperatechnik aufs klarste verfolgen.

Im Ganzen wird die Ausstellung hier nur das Bild verstärken, das man ohnehin immer von sieneser Malerei mitnehmen wird: dass sie gewaltig und erhaben einsetzt, um in ziemlich öder Manier langsam zu verflachen, mag auch (im Quattrocento) der eine und andere Erfreuliches geleistet haben. Vor allem besteht die Schule die Probe nicht, die über die Meisterschaft eines Volks, wie des Individuums entscheidet; das Einzelwerk, in der Kirche oder im Privatraum gesehen, erfreut, fesselt, prägt sich ein; die Mehrzahl und gar die Masse ermüdet und macht teilnahmlos, ja direkt ungerecht. Das unterscheidet Siena von Florenz, wie es van Dyck von Rembrandt unterscheidet.

Wohl aber bleibt der Gesamteindruck einer Kunst, die frommen Empfindens voll war, von der höchsten technischen Schulung, fast unfehlbar im dekorativen Geschmack.

Durch Sodoma kam das Renaissanceempfinden der grossen Zeit nach Siena. Er selbst war hochbegabt, doch nicht ganz echt, daher er auch in der Schätzung auf die Dauer sich nicht neben den



JACOPO DELLA QUERCIA, LOGGIA IM RATHAUSE ZU SIENA

Grossen hat behaupten können. Neben ihm der seltsam bizarre, eigentümliche Kolorist Beccafumi: von ihm ausgestellt ein grosses Altarbild mit Sankt Michael; da sieht man phantastische Naturbildungen in schweflichter Beleuchtung, wo der Eingang zur Hölle ist. Das spätere sechszehnte Jahrhundert leistet überraschend Gutes in der Beherrschung grosser Massen; wer unbefangen, d. h. das Auge nicht nur auf primitive Kunst eingestellt, hier Umschau hält, wird in Vanni und Salimbeni höchst achtbare Meister der Komposition kennen lernen.

Eine den meisten Besuchern neue Seite italienischer Kunstübung lehrten die beiden Säle kennen, in denen die Holzskulpturen — neben einigen Statuen in Terrakotta — Aufstellung gefunden hatten. Denn obwohl man hier und da auch in Italien der Holzplastik begegnet (wie denn z. B. einige der berühmtesten Kruzifixe in Florenz in diesem Material ausgeführt sind), so ist sie doch eine Seltenheit geblieben und es hat sich darin kein besonderer Stil, wie in Deutschland, entwickelt. Aber gerade in und um Siena ist mancherlei erhalten und nun konnte man es beisammen mit Musse betrachten. Durch Jacopo della Quercias überragende Grösse kam von vorn herein ein bedeutender Zug hinein: hoch aufgerichtete Figuren, edler Faltenwurf, ein geringer Naturalismus in den Köpfen geben ein von deutscher Gewohnheit durchaus abweichendes Bild. Völlige Bemalung steigert die Wirkung. Leider waren ein paar der besten Stücke, zwei wohl dem Quercia selbst angehörige Figuren, durch weissen Oelanstrich sehr beeinträchtigt. Ein Kopf in Gips von einer Heiligen war da (Fragment), ganz mit der alten Bemalung erhalten: eine leise Röte überzieht die Wangen und dadurch wird der gesenkte Kopf noch liebreizender. Als Probe sieneser Plastik des Quattrocento ist die bedeutende, pathetisch erfasste Figur eines Johannes in Terracotta hier in Abbildung gegeben.

Dem Genius, der die sieneser Plastik beherrscht und in seiner Zeit nur einen ihm ebenbürtigen Rivalen gehabt hat, Jacopo della Quercia, hatte der Leiter der Ausstellung, Corrado Ricci (seit dreiviertel Jahren an der Spitze der florentiner Sammlungen) die richtige Stellung gegeben. Einmal sind einige Säle mit Abgüssen seiner Hauptschöpfungen angefüllt worden; dann aber wurden die bisher in der Domopera unwürdig verstreuten Fragmente der Fonte Gaia wiederum vereinigt. Im obersten Stock des Palastes, auf der Rückseite,

liegt die in grandiosen Verhältnissen gebaute Loggia, mit der alten Holzdecke gedeckt: hier an den Schmalseiten und der Hauptwand steht in der originalen Hufeisenform, was Jahrhunderte währende Zerstörung von Quercias Hauptwerk übriggelassen hat. Nichts ist hinzugethan, ein jedes kleinste Bruchstück an richtiger Stelle wieder angebracht. Der grosse Genius, der selbst einem Michelangelo Anregung geben konnte, spricht da wieder zu uns, erhaben in seinen Gestalten, selbst wo er der Gothik noch den Tribut zollt, weit voraus weisend in den naturalistischen Reliefs der Schöpfung und Austreibung: hier sind Kräfte wirksam, die aufeinander stossen und in stärkster physischer Bethätigung sind Menschen vor uns hingestellt.

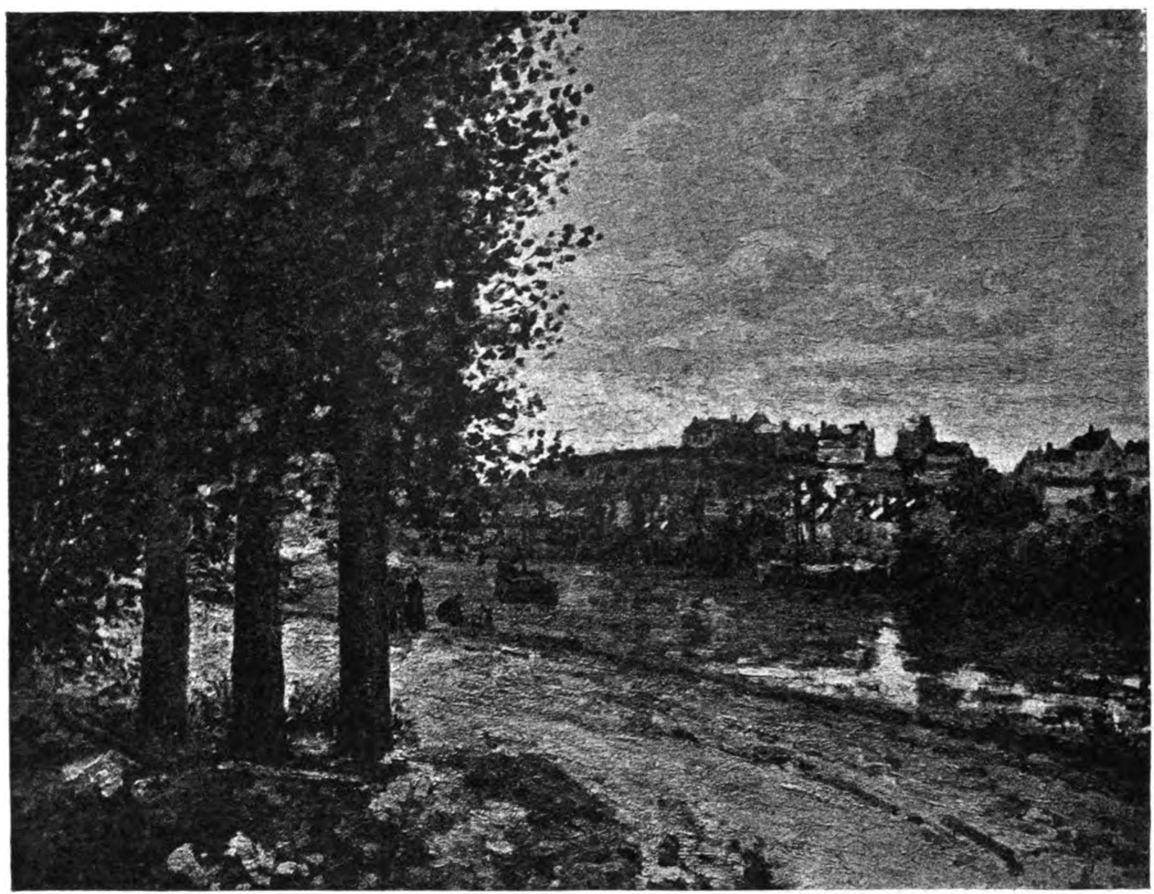
Man mag daran Anstoss nehmen, dass man einen Brunnen in eine Loggia gestellt hat, auch daran, dass an der Hauptwand Thüren das Werk unterbrechen. Wer aber bedenkt, dass diese Schöpfung doch für den Platz draussen verloren sein muss, der wird sich der herrlichen Umgebung freuen, in der fortan die ehrwürdigen Reste erhalten bleiben. Denn das ist das höchst erfreuliche Resultat der Ausstellung*, dass Quercias Bildwerke nicht wieder zerstreut werden.

Die Vielen, welche die sieneser Ausstellung nicht gesehen haben, erwartet in der Zukunft in Siena ein grosser Eindruck mehr; die Loggia mit Quercias Brunnenreliefs — und wenn man sich an ihnen satt gesehen hat, so umfasst der Blick voll Entzücken ein unvergleichliches Stadtbild: ein paar Adern, die ins Land hinausgreifen, und zwischen ihnen die fruchtbare Campagna, ins Unendliche sich verlierend bis zu den bedeutenden Formen des Monte Amiata in weiter Ferne.

* Es mag von Interesse sein zu erfahren, dass die Ausstellung bis zum 10. Oktober geöffnet bleibt.



JOHANNES DER TÄUFER (UNBEKANNTER MEISTER) SIENA



CAMILLE PISSARRO, FLUSSLANDSCHAFT BEI PONTOISE

CAMILLE PISSARRO

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

URET schrieb 1878: Wenn die Kohl- und Salatköpfe aus dem Gemüsegarten Pissarros alt geworden sein werden, wird man in ihnen den Stil und die Poesie entdecken. Der erste Teil der Prophezeiung ist in Erfüllung gegangen. Ein Vierteljahrhundert giebt heute hinreichenden Abstand für die Leute schwersten Kalibers, auch für den Pissarro der Kohlköpfe; ja man meint fast, der Abstand sei hier schon zu gross. Das Regime der Kohlköpfe, der Enthusiasmus für den Natureifer der grossen Generation hat seine Würze verloren. Nur wo er zum Stil führt, begeistern wir uns noch für ihn; nur wo grosse Werke von der Kunst berichten, freut uns ihre Natur. Hat Pissarro dieses Postulat erfüllt? Hat er Stil? Gehört er zu den Grossen, deren Bilder alt werden? —

Nach Mirbeau, dem Freunde des Verstorbenen, der die Vorrede für den Katalog der grossen Ausstellung schrieb, die vor kurzem viele Werke Pissarros bei Durand Ruel vereinte, sollte man es glauben. Er nennt ihn einen der grössten Maler dieses Jahrhunderts und aller Jahrhunderte. Die Zeit Pissarros ist an sehr grossen Malern reich und kann sich mit allen Zeiten, soweit überhaupt verglichen werden kann, an Intensität besonderer Werte messen. Aber nur das Einzelne entscheidet diesen hohen Titel, einzelne Persönlichkeiten ragen gewaltig über unsere Tage hinaus und kommen den Grossen früherer Zeiten näher. Nicht die Epoche ist gross an Kunst, sie ist die kleinste von allen; die Masse, die um die Grossen lagert, ist Gemüsekunst, brave Hausmannskost, nichts weniger als geeignet, auf die Nachwelt zu kommen. Der Enthusiasmus, der den Grossen gebührt, bedarf so grosser Kraft, dass wir nicht unökonomisch damit verfahren und nicht jeden gleich zu den Unsterblichen rechnen dürfen, der mit ihnen ging und ihrer Gesinnung war. Ist Pissarro Führer oder geht er im Gefolge? Bleibt er bei dem Vergleich mit seinen grossen Freunden auf ihrer Höhe? — An Stil hat es ihm nicht gefehlt. Stil in dem Sinne besonderen Mittels. Die Ausstellung bei Durand Ruel brachte, trotzdem sie glänzend gewählt war, nicht alle Seiten des Vielseitigen zur Geltung. Ganz fehlte das erste Dezennium seines Schaffens, die Zeit bis 1864. Es ist nur noch sehr wenig davon erhalten. Die meisten Werke sind während der Belagerung von Paris, die den Künstler in Louveciennes, einem Vorort ausserhalb der Befestigungen, überraschte, zu Grunde gegangen. Lecomte machte in seiner Biographie in den Hommes d'Aujourd'hui (Band VIII. Vanier, 1890) die Prussiens dafür verantwortlich. Duret spricht in seinem kürzlich erschienenen Aufsatz der Gazette des Beaux Arts (Mai) von 2—300 verlorenen, wahrscheinlich zerstörten Bildern.

Immerhin zeigte die Ausstellung von mehr als 170 Werken annähernd die wesentlichen Phasen dieses reichen Schaffens. Ein ungemein bewegtes Leben kam zum Vorschein, die Arbeit eines bis zum Ende rastlos Thätigen, der auf allen Wegen versucht hat, zum grössten Ausdruck seiner Art zu gelangen, und sicher Alles gab, was er hatte. Ein höchst sympathisches Dasein. Man sah den rüstigen Alten mit den blitzenden Augen vor sich, den klugen Menschen, die grosse Ehrlichkeit und das gute, grundgütige, harmlose Kind, das immer jung und naiv blieb. Das Werk passt zu ihm. Es giebt kein Bild von Pissarro, das nicht mit Recht seine Signatur trüge. Jedes erkennt man sofort für sein Werk. Nichts ist thörichter als ihm mangelnde Persönlichkeit vorzuwerfen, wie es Mauclair in seinem Buch gethan hat. Persönlich in dem Sinne, dass man leicht dahin gelangt, ihn nicht mit Anderen zu verwechseln, war er allemal. Aber das heisst ungemein wenig. Auch diese billige Methode, künstlerische Werke nach dem Grade ihrer Einseitigkeit zu schätzen, ist schon recht langweiliges Gemüse geworden.

Pissarro wurde am 10. Juli 1830 in St. Thomas, einer dänischen Kolonie der Antillen geboren. Er ist Mischblut wie so viele der grossen Franzosen seiner Generation. Seine Mutter soll Creolin gewesen sein wie die seines grossen Schülers Gauguin; sein Vater Franzose; die Familie des Vaters jüdisch-portugiesischer Abstammung. Mit ungefähr zehn Jahren kam er nach Frankreich, wo er zum Kaufmann ausgebildet werden sollte. Georges Lecomte berichtete in der erwähnten Biographie, dass der Pensionsvater Pissarros, ein Matthieu Savary in Passy, Zeichner seines Standes und Freund der Musen, den Knaben in seiner Leidenschaft, nach der Natur zu zeichnen, ermutigte und ihm die einzige Anleitung zum künstlerischen Beruf gab. Andere Lehrer hat Pissarro nie gehabt. Dann in dem entscheidenden Moment, wo ihm ein Meister notgethan hätte, nötigte ihn der Vater, den Aufenthalt in Frankreich abzubrechen. Mit siebzehn Jahren kehrt er zu den Eltern nach den Antillen zurück und soll nun ernsthaft Kaufmann werden. Fünf Jahre verliert er als Handlungsgehilfe. 1852 nimmt ihn der dänische Maler Fritz Melbye, der Bruder des bekannten Marinemalers, mit nach Caracas in Venezuela. 1855 kommt er, fünfundzwanzig Jahre alt, nach Paris zurück. Damals war Manet noch bei Couture. Pissarro ist der Aelteste der berühmten Plejade, drei Jahre älter als der Maler des Déjeuner, vier Jahre älter als Degas. Renoir, Sisley, Monet, Cézanne sind ungefähr gleichaltrig und zehn Jahre jünger als Pissarro. Dieser hat also die ganze Bewegung an erster Stelle mitgemacht, ja ist ursprünglich den anderen weit voraus gewesen. Er hatte schon ein festes Verhältnis zu den beiden grössten Matadoren der Zeit, als die anderen noch auf der Schule waren. Die enge Anlehnung der Generation von 1870 an die 1830er ist in seinem Werke am deutlichsten.

Zwei Künstler begeisterten damals die Jugend: Corot, der Dichterfürst unter den Alten, Courbet, der grosse Revolutionär, das grösste Versprechen



CAMILLE PISSARRO, LANDSTRASSE BEI SYDENHAM



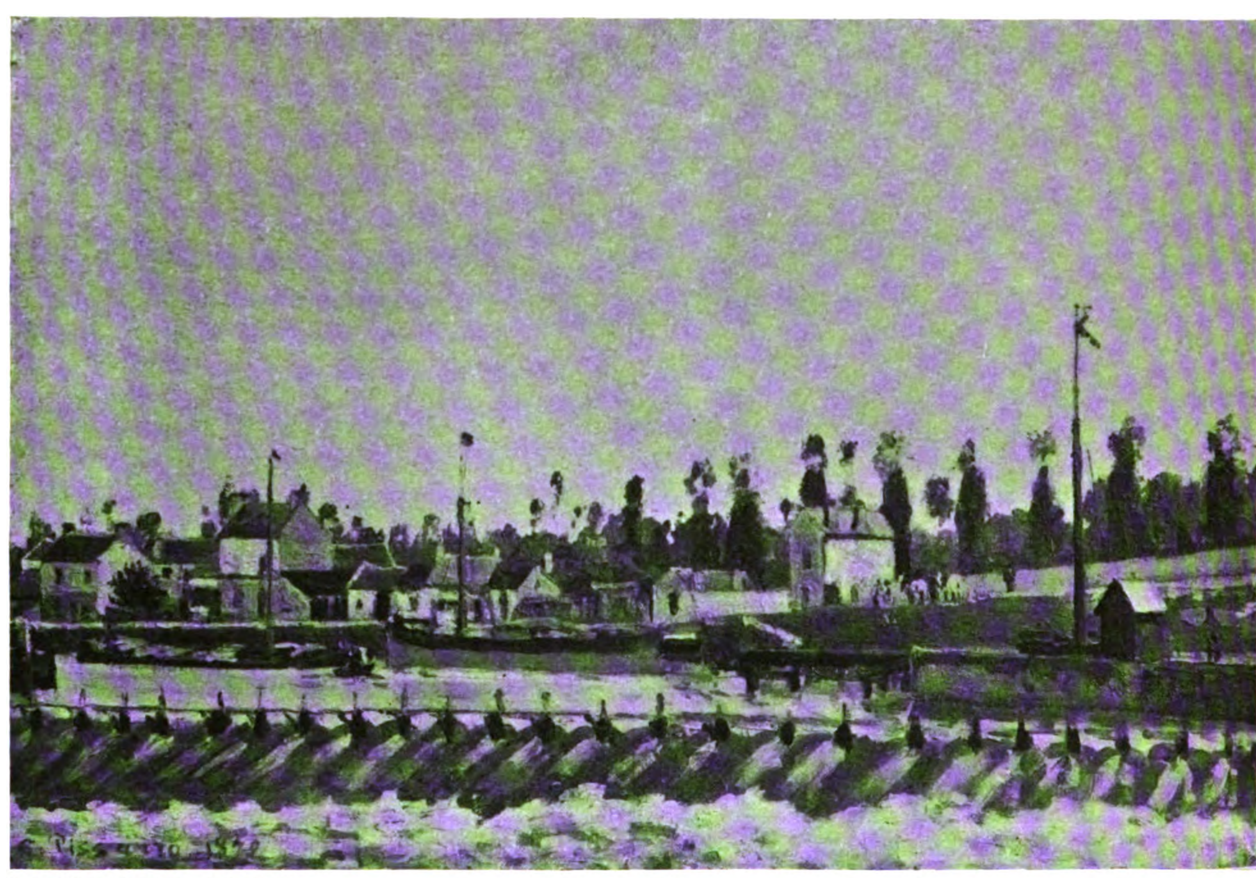
CAMILLE PISSARRO, BOULEVARD DES ITALIENS



CAMILLE PISSARRO, FRÜHLINGSLANDSCHAFT

der Zukunft. Courbet hatte gerade in dem Jahre, als Pissarro nach Paris kam, seine Ausstellung am Pont de l'Alma, wo der Realismus dekretiert wurde, während gleichzeitig in der Weltausstellung Millet mit seinem baumpfropfenden Bauer dank Théophile Gautier den ersten ernsthaften Erfolg davontrug. Alle drei wurden für Pissarro entscheidend. Vor allem Corot. Er hat Corot vierzig Jahre lang gesucht, und diese Sehnsucht hängt wie ein Schleier über seinem ganzen Werke. Sie mildert das Physiologische seiner Kunst, giebt seiner Robustheit grosse Reize, hindert ihn aber an den entscheidenden Thaten, die einem Monet gelangen. Er nahm nur eine Seite Corots, nicht die grösste, weder das van der Meer-hafte des grossen Interieurmalers, noch das, was der stille Träumer mit Millet gemein hatte, das Griechische, das selbst Millet nie so rein, so urnatürlich und urpoetisch herausbrachte und das von Poussin herkam. Dagegen fand Corots Liebe zur Natur in ihm treues Verständnis, und der Mangel an all dem tief verzweigten Traditionsbewusstsein des Nymphenmalers machte die Hingabe des Jüngers nur noch lebendiger. Seine ersten Werke im Salon, 1859 der Esel vor der Thür, 1861 der Wald von Montmorency, 1863 die refüsierte Seinelandschaft, die mit zwei Waldinterieurs den Salon der Refusierten schmückte, zeigen alle die nahe Beziehung zu Corot. Auch die Negerin aus dieser Zeit, die gegenwärtig in Berlin ist, gehört hierher. Noch stärker wird der Einfluss in den kleinen Bildern bei Faure u. a. und in den ersten Landschaften von Pontoise aus den sechziger Jahren. Es sind dieselben Töne, das warme Grau und das stille, ausgeblichene Gelb, es ist derselbe Duft um die Felsen und Baumgruppen, die manchmal Corotschen Bildern direkt entnommen scheinen,

dieselben verträumten Wege mit den gemächlich dahinziehenden Leuten. Als Malerei steht diese Zeit vielleicht über allen anderen Perioden; die „Diligence", die Regenstimmung mit dem Postwagen bei Moreau Nélaton, vorher die Landschaft von Roche-Guyon bei May und, noch aus dem Jahre 65, die Eselcavalcade bei Faure sind kleine köstliche Perlen von zartester Intimität. So eng sie sich an Corot anlehnen, der Unterschied, den um diese Zeit, von Manets rapider Schöpfung angefeuert, ihre grössten, schlechterdings monumentalen Werke vollbringen und in diesem Moment nur in der Darstellung des Menschen in der Natur würdige Gegenstände finden. Pissarro bleibt der Landschafter; er ist von einfacherer, ärmerer, ganz und gar nicht pathetischer Rasse. Er unterscheidet sich schon dadurch vollkommen von den Anderen, dass er von Delacroix, der namentlich Manet,



CAMILLE PISSARRO, DAS WEHR

Pissarro bringen konnte, ohne zu verlieren, ist hier schon deutlich. Die Mache ist nicht die unbegreifliche altmeisterliche Kunst der gehauchten Corots, sondern gleich anfangs breiter im Strich, am bedeutendsten in der grossen Landschaft bei Vollard aus dem Jahre 64, Varenne-St. Hilaire. Man spürt Manet darin; die breite Einfassung des Sees mit der leuchtenden weissen Mauer hat der Maler des Déjeuner sur l'herbe suggeriert. Die Bilder des Jahres 69 aus Pontoise zeigen deutlich, wie der Geist Manets mit Corot um die Seele des Malers ringt. Es kommt nicht zu der ganz entschiedenen Aeusserung wie bei Monet, Renoir, Cézanne, die Cézanne und Renoir ganz ausschlaggebend bestimmte, so gut wie unberührt blieb. Auch Monet hat das Stück Delacroix vor Pissarro voraus. Bei ihm ist am deutlichsten, dass es nicht das Pathos allein war, was Delacroix geben konnte. Es ist eine grössere, umfassendere, monumentale Art von Gestaltung; die Fähigkeit an allen vier Ecken des Bildes gleichzeitig zu malen, die Welt mit mächtigem Griff von aussen in das Bild zu drängen, wie es Delacroix that, als er die Dantebarke machte. Pissarro hat nie das Genie, die Welt in einem Griff zu umspannen, das grösste, was die Kunst vermag, weil es grösste Einheit, grösste Macht verleiht,

besessen. Er schuf vom Kleinen zum Grossen. Wo er glücklich war, hat er es zu einem Mikrokosmus gebracht, nie zu mehr, aber auch dieses Kleinweltliche kann köstlich sein. In England erreichte er eine seltene Höhe. Die Legende will bekanntlich, dass Monet und Pissarro bei ihrem zehnmonatlichen Aufenthalt in London, 1871, plötzlich malen lernten und die Geschicke der europäischen Kunst dadurch sicherten, dass sie hier bei Turner und Constable auf den Gedanken kamen, nur noch die Farben des Regenbogens zu verwenden. Daran ist kaum ein wahres Wort. Monet und Pissarro waren eminente Maler, als sie nach London kamen und beide reagierten unter den neuen Einflüssen, aber nicht mit der Geschwindigkeit, dass man etwa sagen könnte, sie seien aus London als neue Menschen heimgekehrt. Und, was immer bisher übersehen wurde, sie reagierten durchaus nicht gleichartig. Nur Monet wusste schon frühzeitig aus Turner Vorteil zu gewinnen. Die Tuileries im Caillebottesaal des Luxembourg (1875) und ähnliche Werke zeigten deutlich den Einfluss, und Monet hat ungefähr von dieser Zeit an konsequent das Turnerhafte seiner Malerei entwickelt bis zu den nur aus farbiger Atmosphäre bestehenden Gemälden, die er heute malt. Ganz anders verhielt sich Pissarro. Er blieb von Turner so gut wie unberührt, aber erschloss sich um so eifriger dem zweiten grossen Landschafter Englands, seinem Grössten: Constable. Hier fand Pissarro die logische Folge seiner Corot-Periode. Kurz vor der Reise waren in Louveciennes die Landschaften entstanden, von denen heute Henri Rouart die schönsten besitzt, die ganz in Duft gehüllten Landstrassen, die Felder und Wiesen von grösster Feinheit des Tons. Diese Tonkunst organisierte Pissarro in London, viel weniger seine Palette. Die „Environs de Londres" bei den Bernheims, das köstliche Bild „Route du Coeur-Volant", das jetzt gerade in Luxembourg ausgestellt war (Sammlung Viau), schliessen sich ganz der Serie von Louveciennes an. Die Ansicht von Sydenham mit der Equipage und den Spaziergängern auf der breiten in das Bild hineinlaufenden Chaussée (Durand Ruel) ist die unmittelbare Folge der „Diligence" bei Moreau Nélaton (1870). Pissarro lernte an Constable eine straffere Fleckenverteilung, die Kunst, die Menschen in die Landschaft zu setzen, die Pläne deutlich zu gliedern und trotzdem ganz intim zu sein. Nicht die Palette, sondern die Komposition reinigte, vereinfachte er in London. Es mag sein, dass er sich dort das absolute Schwarz abgewöhnt hat, das übrigens in den früheren Bildern auch keine entscheidende Rolle spielt; jedenfalls aber ist in den ersten Jahren nach London von reinen Farben keine Rede. Die Bilder sind noch ganz stumpf im Ton, duffig, wenn das Wort erlaubt ist, gewissen Constables an Intimität ähnlich, aber ohne das feine Glitzerwerk des Engländers, und nicht so stramm zusammengehalten. Die „Coteaux du Vésinet" der Sammlung Blot (die Weide mit den Hügeln im Hintergrunde), die Seine bei Port Marly in der Sammlung Stumpf, wie alle hier erwähnten Bilder aus dem Jahre 1871, vermutlich nach der Rückkehr, jedenfalls unter Constables Einfluss entstanden, ebenso das köstliche Lavoir des Caillebottesaals (der Bach mit den Wäscherinnen aus dem Jahre 1872) u. v. a. sind wesentlich unreiner in das Palette als sehr viele Bilder der vorhergehenden Zeit. Dr. Gachet in Auvers besitzt eine schöne Landschaft aus dieser Periode, — sie fehlte leider auf der Ausstellung bei Durand Ruel — die wie Gobelin wirkt.

Der Unterschied zwischen Constable und dem Pissarro von 1871 ist Corot. Eine Landschaft Constables und eine Landschaft Corots ähneln sich im besten Falle wie eine vlämische und eine italienische Kreuzigung desselben Jahrgangs. Es sind ganz verschiedene Schönheiten, die man aus Notbehelf etwa mit hart und weich bezeichnen kann. Constable zerstiebte sein kristallenes Material in winzige Teilchen wie Diamantensplitter und bildete damit seine nordische Atmosphäre. Corot malt mit Schleiern; der Grad von Konsistenz, den er braucht, kommt von van der Meer; er ist immer breit, immer Fleisch, inniges, untrennbares Gewebe. Wenn man in der höchst komplizierten Entwicklung Pissarros eine Hauptrichtung konstatieren will, so ist es der Uebergang von diesem Weichen, wie es Corot hatte, zu dem Harten, wie es bei Constable gemeint ist. Aber dieser Uebergang vollzog sich nicht in London. In London ist Pissarro ein Corot unter englischem Himmel. Selbst viel später, z. B. in den Gärten von Pontoise (bei Rosenberg), in dem merkwürdigen Bilde mit den Feldern (bei Degas) und den zahlreichen Landschaften bei Faure aus 73 und 74 sucht er immer noch Corot und bemüht sich, den immer stärker bewegten Flächen den Duft des ersten Vorbildes zu erhalten.

Diese Schilderung des englischen Einflusses auf Pissarro bedarf einer Modifikation, um nicht einem in Deutschland wenig bekannten Künstler die wohlverdiente Stellung in der Geschichte des Impressi-

nismus zu schmälern. Wenn Turner auf Monet, Pissarro, Sisley und Renoir wie eine vom Himmel gefallene Offenbarung wirkte, auf Constable waren sie durch Jongkind vorbereitet. Sie hatten schon in den sechziger Jahren bei dem Père Martin, der mit den ersten Pissarros handelte, die kleinen Wunder des Holländers gesehen, seine Kanalbilder, seine winzigen Marinen, seine Seinelandschaften, die wie vereinfachte, fast möchte man sagen, linear gemachte Skizzen Constables erschienen. Jongkind ist der treue Hüter der holländischen Zuthat zur Landschaft der Franzosen, der Erhalter des Intimitätswertes in der, grösseren Dingen zueilenden, Jugend. Er zog das Auge, das sich an den Träumen Corots oder dem Pathos Courbets begeisterte, auf seine blitzend lebendige Kleinkunst zurück. Er hat an der eigentlichen neuen Dekoration, die Manet und Monet brachten, keinen Anteil, aber war von grösstem Wert, weil er mit seiner Perlenkunst immer wieder zeigte, was auf dem entgegengesetzten Wege durch Konzentration zu holen war. Diese Teilnahme beschränkt sich nicht auf kleine Leute wie Boudin, die ganz unmittelbar auf ihm fussen, sondern ist in den Werken der meisten Impressionisten, namentlich Monets und Sisleys zu spüren. Wie Signac in seiner Geschichte des Neo-Impressionismus richtig bemerkt, lag für Monet und Pissarro nach ihrer Rückkehr aus London nichts näher, als Turner mit Jongkind zu verschmelzen. So wurde thatsächlich der Entwicklungsgang Monets, aber nicht der seines Reisegenossen. Dieser liess vielmehr Monet allein den Weg gehen und nahm dann viel später von ihm. Die wichtige Synthese Turner-Jongkind ist ganz allein Monets Werk.

Pissarro brauchte das Dezennium von 1872 bis 82, das er in Pontoise zubrachte, zur Härtung und Zuspitzung seines Pinselstrichs. Diese Entwicklung ist nichts weniger als gradlinig, wie das ganz zweckbewusste Fortschreiten Monets, sondern erfolgt in verwegenen Kreuz- und Quersprüngen. Um das Jahr 75 taucht auf einmal Courbet wieder auf. An ihn erinnern die beiden höchst merkwürdigen Ansichten des Teiches von Montfoucault, einmal im Herbst, einmal im Winter (Sammlung Rosenberg). Sie fallen ganz aus dem übrigen Werke heraus, ganz breit gemalte, mit dem Messer geschlichtete Flächen. Man denkt etwa an die monumentalen Grotten- und Wellenbilder Courbets. Aber Pissarro modelliert nicht wie Courbet. Die Flecke sind ganz glatt gedrückt, geben ein unregelmässiges Mosaik, dem zur Mosaikwirkung die starke Linie fehlt. Man spürt das Experiment, er hat mal etwas anderes machen wollen, aber das andere bringt keinen notwendigen Aufschluss. Gleich darauf malt er wieder anders. In der Mère Gaspard bei dem Dr. Viau und ähnlichen Sachen des Jahres 76 meldet sich die typische Fleckenkunst Cézannes. Dieser malte um diese Zeit mit Vignon in Auvers sur Oise, nicht weit von Valmondois, wo der alte Daumier in dem von Corot gestifteten Hause lebte. Pontoise liegt nahebei, und Pissarro mag ebenso oft in Auvers wie Cézanne in Pontoise gewesen sein. Anfangs profitiert Cézanne, wie man bei Dr. Gachet noch heute verfolgen kann, von dem Aelteren; es giebt Cézannesche Landschaften, die den Pissarros der ersten Hälfte der siebziger Jahre frappierend gleichen. Sobald aber Cézanne seine eigenen Tonwerte gefunden hat, wird er der Führer. Gleichzeitig beginnt nunmehr Pissarro entschieden seine Palette zu reinigen. Mehr als Cézanne verdankte er dabei Claude Monet. Das grosse Bild bei der Witwe Pissarro, die Dame mit dem Sonnenschirm in dem Stadtgarten von Pontoise (1877), wirkt trotz des Umfanges wie ein unbillig verkleinerter Monet. Es ist die Beleuchtung, die Farbenwahl, das Motiv des Freundes; nur die Organisation Monets fehlt. Die Farbe bleibt Farbe, gelangt nicht zu dem Rhythmus, über dem man vergisst, dass sie rot oder blau, rein oder gemischt ist. Das Bild ist Palette. Erst gegen Ende der siebziger Jahre wird Pissarro der Monetschen Palette einigermassen Herr und macht seine kleinen Spritzer aus den Farben des Spektrums.

Pissarro hat, ohne es zu wollen, den Aberglauben von der allein selig machenden Technik der Modernen gründlich widerlegt. Die Technik ist das Ausdrucksmittel des Künstlers, von entscheidender Wichtigkeit für seine Kunst wie für den Redner und Schreiber die Sprache, aber selbstverständlich nie absoluten, immer nur relativen Wertes, da sie bei dem rechten Werke immer nur Folge, nie Veranlassung ist und allemal von dem abhängt, was der Künstler zu sagen hat. Man hat sie eine Zeit lang bei uns in Deutschland für null und nichtig erachtet, als man den Künstler um so höher schätzte, je allgemeiner, vager, formloser seine Absicht erschien, als man von der Kunst keine Ordnung, sondern den Ausdruck unserer eigenen Unzulänglichkeit erwartete. Und darauf hat man geschwind zu dem anderen Extrem gegriffen und das merkwürdige Axiom aufgestellt, dass es nur auf die Sprache ankomme und eine nach allen Regeln des



CAMILLE PISSARRO, HÜGELLANDSCHAFT

Regenbogens konstruierte Kunst an sich schon genüge, um uns die Illusion einer erbaulichen Schöpfung zu schenken. Die Musik lieblicher Worte giebt aber noch nicht die Spannung des Hirns, die sich im Leser in die Zusammenziehung der besten Instinkte umsetzt. Sie schmeichelt nur den Sinnen wie der Geschmack einer süssen Frucht der Zunge, und schläfert ein, weil sie den Geniessenden nicht zum Merken treibt, zu jener Registrierthätigkeit, die den Genuss für wert findet, im Gehirn aufbewahrt zu werden und die Aesthetik zu bilden. Der Deutsche irrte, wenn er diese Thätigkeit des Hirns für eine gedankliche nahm. Nicht der Gedanke giebt dem Werke die Kunst; auch er ist nur ein Teil des Materiellen, und die Reaktion, die sich gegen die Eindeutigkeit der Tendenzkunst jeglicher Art wandte und den Prozess physiologischer ansah, forderte richtig. Jetzt besteht die Gefahr, dass man über dem Apparat die Kunst vergisst, dass immer nur wieder der Weg zur Schöpfung erwiesen wird, nicht die Schöpfung selbst, die grosse Einheit, die dem Geiste die Sammlung giebt, die starke, notwendige Erfahrungsfülle. Die Technik interessiert nur, wenn etwas damit erreicht wird, und überzeugender als alle Theorien ist das Werk, das, auf welchem Wege auch immer, bis zur Vollkommenheit gelang. Nur dieses belehrt uns. Constables und Delacroix' Erläuterungen der Technik wären uns nicht halb so viel wert, wenn nicht ihr Werk hinter ihren Reden stünde, nicht nur, weil es uns zum Glauben an ihre Worte treibt, sondern weil wir daran die relative Richtigkeit ihrer Erkenntnisse weiter bilden und die Lücken unseres Verständnisses ausfüllen können.

Pissarro fehlt nichts so sehr als diese wesentliche Demonstration seines Schöpfungsvermögens. Seine Bilder sind wahre Kompendien der Geschichte der Technik. Alles was seit fünfzig Jahren gemalt wurde, hat er gemalt, ja fast könnte man sagen, dass er jedes Verfahren besser gemacht hat, als der andere, an den er erinnert; besser im einzelnen, deutlicher, bewusster. Und doch hat ihm die Technik

garnichts genützt, sondern eher geschadet, denn zweifellos stehen die Werke, bei denen noch nicht so viele Köpfe mitgeholfen haben, und die Absichten des Künstlers, nicht bescheidener, aber einfacher bleiben, über den späteren. Sobald die vielgerühmte Teilungsgeschichte in den Bildern losgeht, tritt die Oekonomik, die allein die Handlung bestimmt, zurück. Die ganze Teilung hat selbstverständlich nur Sinn, wenn sie der Einheit dient, wenn das Materielle dadurch besser überwunden wird als auf anderem Wege, wenn die Erscheinung kräftiger, mächtiger, schöner erscheint. In dem Technischen der Bilder aber verflüchtigt sich die zarte Kraft Pissarros, die uns geben könnte. Er hat nicht so viel, um so vieler Komplikationen Herr zu werden. Monet machte dieselben Verwandlungen durch und erscheint nach jeder neuen Phase nur noch ursprünglicher. Seine Entwicklung ist nicht die seiner Technik, sondern seiner Kunst. Neben aller Differenziertheit seines Suchens lebt ein Primitiver in ihm, ein Sammler, der so knapp wie möglich sein will und von jeder Erscheinung nur den Anteil seiner Art giebt. Ohne dieses Primitive in ihm, in Cézanne, in Renoir, in Manet, sind alle diese Künstler undenkbar. Es entscheidet, nebenbei bemerkt, auch ihre Ueberlegenheit über Whistler, und ganz dasselbe ist es, das einen Degas über einen Besnard stellt.

So brachte auch Pissarros Beteiligung an dem Neo-Impressionismus keine Entscheidung. Schon Anfangs der achtziger Jahre bereitet sich diese neue Phase vor. Les Carrières du Chou bei der Witwe Pissarro (1882) zeigen die Reduktion des Korns. Man glaubt ein netzartiges Gewebe zu sehen, aber es wirkt noch grau, ohne Leuchtkraft, stumpf wie so viele Bilder um das Jahr 1880. Eine sichere Erkenntnis des neuen Weges wurde Pissarro erst mehrere Jahre später. Noch 1884 malt er in allen möglichen Manieren. Les Bords de l'Eure bei den Bernheims sind auffallend dünn, ohne eine Spur von Teilung. 1886 entsteht das grosse Bild mit

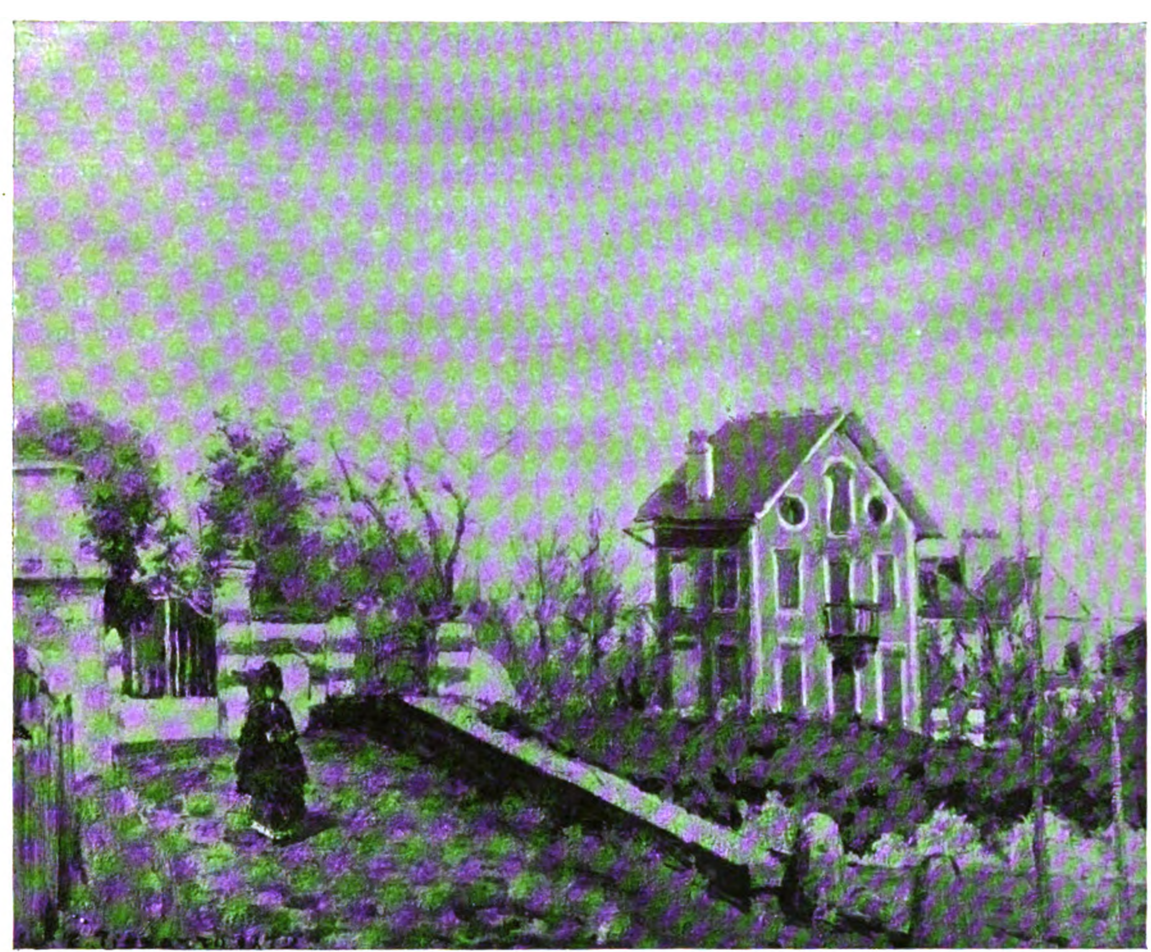


CAMILLE PISSARRO, SCHNEELANDSCHAFT BEI PONTOISE

CAMILLE PISSARRO, SCHNEELANDSCHAFT BEI ERAGNY

den drei äpfelpflückenden Frauen; es wirkt grau trotz der lebhaften Farbe. Zwei Jahre darauf malt er ungefähr dasselbe Motiv verkleinert (heute bei A. Bureau) nach dem Prinzip des Neo-Impressionismus. Die Hülfe, die Pissarro Seurat und Signac dadurch zu teil werden liess, dass er sich ihrer Methode kurze Zeit unterwarf, verdient dankbare Anerkennung. Er gab den mutigen Eroberern zur rechten Zeit eine moralische Ermunterung und nötigte wenigstens einen kleinen Teil des Publikums, ihre Versuche ernsthaft zu nehmen. Er selbst hatte wenig davon. Seurat und Signac brauchten ihre Technik und Seurat suchte ganz ruhige, nur schematisch bewegte Flächen für seine Monumentalmalerei. Signac aber, der wirkliche Begründer des Neo-Impressionismus im engeren Sinne, war für diese Technik geboren. Er brachte genau die eigentümliche Anlage mit, die sich in den reinsten Farben wohlfühlte und den Grad von Rhythmus, der genau die Grenzen der Teilungstechnik auszufüllen vermochte. Seurat steht dem Verfahren ganz objektiv gegenüber, seine Bedeutung liegt in nichts weniger als seinem oft handwerksmässigen Punktieren. Signac — später Cross — hat wirklich aus dem Verfahren eine neue Malerei gemacht und ein so biegsames Mittel daraus gewonnen, dass das Theoretische, der mechanische Zwang und alles, was die Gegner solcher Theorien schrecken könnte, vollkommen zurücktritt. Davon war bei Pissarro keine Rede. Er teilte die Ueberzeugung von der Richtigkeit der Henryschen Folgen ebenso aufrichtig wie z. B. heute die jüngsten deutschen Nachfolger Signacs, aber kam ebensowenig wie sie in ein persönliches Verhältnis zu dem neuen Mittel. Man hat von keinem seiner Bilder dieser Zeit den Eindruck, der bei Signac entscheidet, dass es nur mit diesem Verfahren möglich wäre, dass alles, was es giebt, nicht auf anderem Wege noch besser erreicht werden könnte. Signac hat nicht seine Technik, er steckt in ihr drin, arbeitet, lebt mit ihr wie Monet mit der seinen oder wie Manet mit der seinen lebte. Pissarro zog sich diese Technik an wie vorher und nachher verschiedene andere; sie hängt sehr oft leblos über seinem Gestaltungsvermögen und hindert es an der ewig jugendlichen Schöpfung glücklicher Maler. Schon 1888 wird der Weg wieder aufgegeben. Pissarro empfand die Technik Signacs wie etwas Mechanisches und suchte sie für seinen Gebrauch zurecht zu stutzen. Er teilte noch den Fleck, ja er hat die kleine Touche fast immer beibehalten, aber mischte die Farbe. Dabei kam er zuweilen der Spielereien Henri Martins nahe wie in der Landschaft St. Charles bei Durand Ruel (1889) und noch schlimmer in manchen späteren Bildern, die, trotzdem sie garnicht kunstgerecht geteilt sind, den Eindruck peinlich mechanischer Arbeit hervorrufen. Zuweilen wird ein der Phantasie entkleideter Monticelli in harten, hellen Farben daraus. Das Bild der Sammlung Pontremoli, die Frau am Wasser (1895), sieht auffallend porös aus, als sei die Leinwand durch einen seltsamen Prozess in ein grobkörniges, dickes Gewebe verwandelt. Die Vorgänge auf solchen Bildern sind ganz indifferent, sie bewegen sich nicht, man glaubt merkwürdige Bildungen zu sehen, Zustände, nicht das wunderbare, nie stillstehende Leben. Auch die Zeichnung Pissarros wirkt ähnlich. Was dem Maler Corot und Constable gaben, wurde Millet dem Zeichner. In allen Figuren Pissarros steckt etwas von dem Schöpfer des Semeur. Aber das Uebernommene wird nur selten bereichert. Auch Monet hat Millet; er öffnete die feste Form des grossen Vorgängers und that Sonne hinein. Es sprüht gewaltig von Licht in Monets Gemälden, aber durch den Flimmer spürt man monumentale Umrisse, riesige, sicher gebaute Massen. Pissarros Atmosphäre ist zäher, und doch sind die Dinge darin nicht in der notwendigen Ruhe. Er grenzt oft an das Formlose. Man sieht wohl, dass seine Körper Arme und Beine haben, aber sie bewegen sich nicht. So ein Bauer bei Millet steht wie eine Welt, noch auf viel mehr als nur seinen Beinen. Er wächst aus der Erde heraus. Bei Pissarro steht er nur auf den paar Metern der Bildfläche. Nur wo die Figuren in ganz kleine Formate plaziert sind, geben sie das Beste vom Geiste Millets. Diese fächerförmigen Bildchen, meistens Aquarelle, mit ein paar Menschen, einem Stückchen See oder Land gehören zu den reizendsten Dingen der französischen Malerei. Hier scheint der alte Naturmaler freie Rhythmen zu dichten. Vielleicht gelangen sie, weil er die Sache nicht so ernst nahm.

Denn sonst malte er nur streng nach der Natur. Erst 1896 zwang ihn ein Augenleiden, die Arbeit im Freien aufzugeben. Man möchte fast das Ungeschick segnen, denn es brachte dem Greis eine letzte glorreiche Schaffensperiode, die, von der ersten Zeit abgesehen, vielleicht seine glänzendste geworden ist. Er fing an, vom Fenster des Zimmers aus die Stadt zu malen. 1896 entstand die Serie der Strassenbilder von Rouen, darunter das brillante Bild mit der grossen Brücke von Rouen; 1897 und

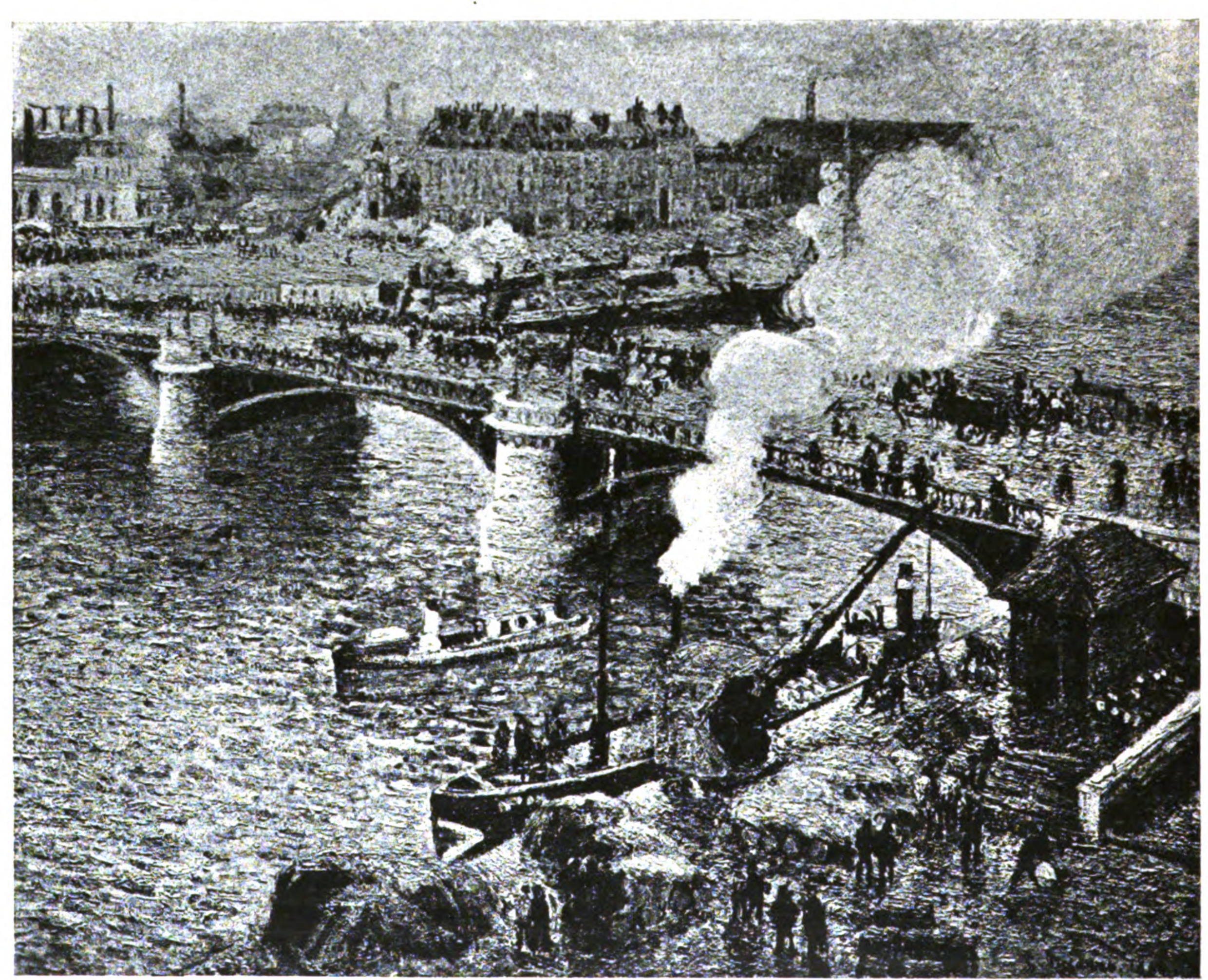


CAMILLE PISSARRO, DAS LANDHAUS

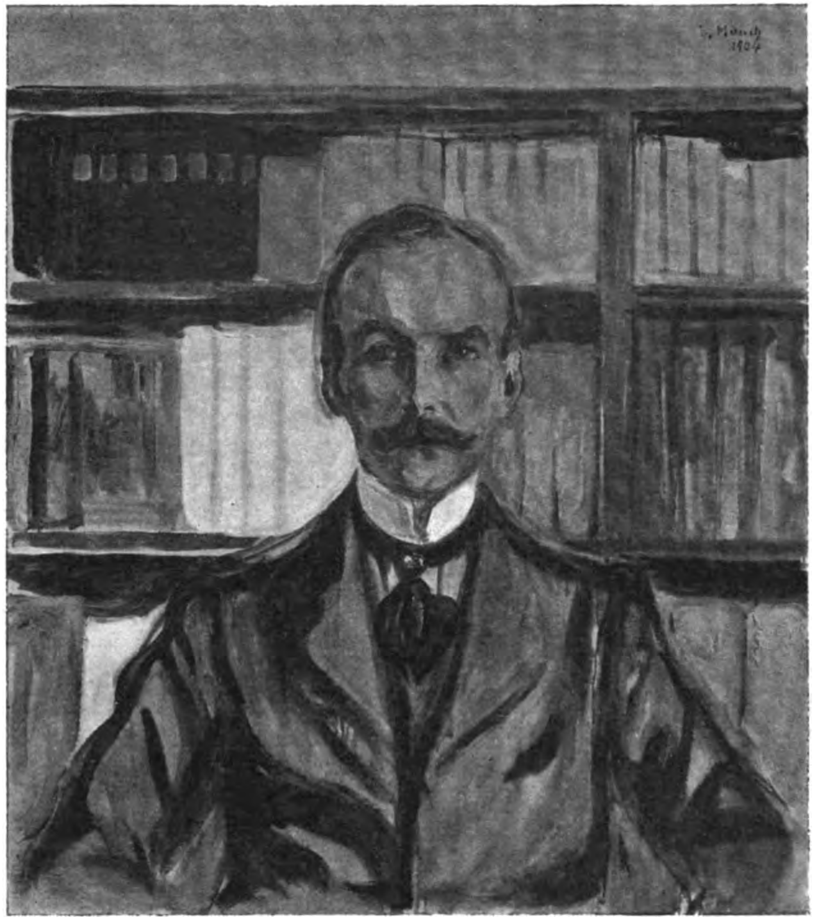
die folgenden Jahre die Pariser Boulevards u. s. w. Es war als gäbe ihm die Notwendigkeit, sich von der unmittelbaren Berührung mit der Aussenwelt zurückzuziehen, die früher oft entbehrte Sammlung. Zum erstenmal kommt es in diesen virtuosen Massenschilderungen zu einem vollkommenen Gleichgewicht der modernen Palette Pissarros und zu ganz lebendigen Erscheinungen. Von den zwei grössten Meistern, denen er sein Leben lang anhing, gab er mindestens dem einen in diesen Werken eine würdige Folge. Das Juwelenwerk Constables scheint hier auf grössere, lichtere Flächen übertragen. Man erlebt nicht die Ueberraschungen wie bei Constable, der seine winzigen Menschen wie Rubine oder Smaragde in die Natur stellt und sie mit einer Landschaft einfasst, die wiederum wie kostbares Material leuchtet. Pissarros Bilder schimmern mehr in der ganzen Fläche, er kann nichts verstecken, ist das Gegenteil alles Pikanten und Seltenen; aber er zeigt in diesen Bildern etwas, das nicht des Raffinements bedarf. Die Fülle giebt hier der Vorwurf, das Gewimmel auf den Strassen mit den riesigen Häusern, das Punktmässige der Menschen und Wagen in den grossen Perspektiven des Boulevards, der Tuilerien, der Place de la Concorde. Es ist ein sehr allgemeines Paris, vielleicht nur von einem räumlich erhöhten, nicht gar zu fernliegenden Standpunkt gesehen; Paris als Masse, als Kohlfeld. Man ahnt nicht die spezifische Geste der Stadt, kaum ihre eigene Farbe, wohl aber wird die Illusion einer städtischen Vegetation geweckt. Aus dem Holzpflaster scheinen Blumen zu spriessen und die Häuser bedecken sich mit Guirlanden. Es ist Sonnenschein. Man sieht gern die Bilder, nicht weil sie Besonderes von Paris erzählen, sondern weil man sich gern und leicht in diese Sonnenstimmung das Besondere von Paris hinzudenkt.

Pissarro starb in der Arbeit am 12. November vorigen Jahres im Alter von 73 Jahren. Das Bedauern war allgemein; ich glaube nicht, dass er Feinde gehabt hat. Er lebte einfach und zurückgezogen im Kreise der Seinen und seiner Freunde,

ohne eine Spur von Nimbus, ein Arbeiter wie alle Grossen der Generation, deren Patriarch er war. Mehr ein Stück Geschichte unserer Kunst als ein grosser Künstler ging mit ihm zu Grabe. Ueber all den Phasen der Entwicklung, die er darstellt, vergass er seinen Namen deutlich in das Gedächtnis der allzuschnell lebenden Mitwelt zu graben. Das Urteil über ihn wird immer zögernd bleiben. Man kann jedes Bild von Monet ungesehen nehmen. Es wird, selbst wenn es verfehlt ist, sehr grosse Teile der Werte, die man von Monet erwarten kann, enthalten. Bei Pissarro ist nur die Wahl entscheidend. Alle seine Bilder haben Natur und sind im Kreise der grössten Kunst unserer Zeit gewachsen. Nur wenige sind in einem Atem mit den grossen Werken zu nennen, die unsere eigentlichen Ansprüche an moderne Malerei gebildet haben. Die Zukunft wird vielleicht noch strenger wählen als wir, die gerne in ihm den Genossen und Freund unserer grossen Meister verehren.



CAMILLE PISSARRO, BRÜCKE IN ROUEN



EDVARD MUNCH, BILDNIS DES GRAFEN KESSLER

EINIGE NEUE BILDNISSE VON EDVARD MUNCH

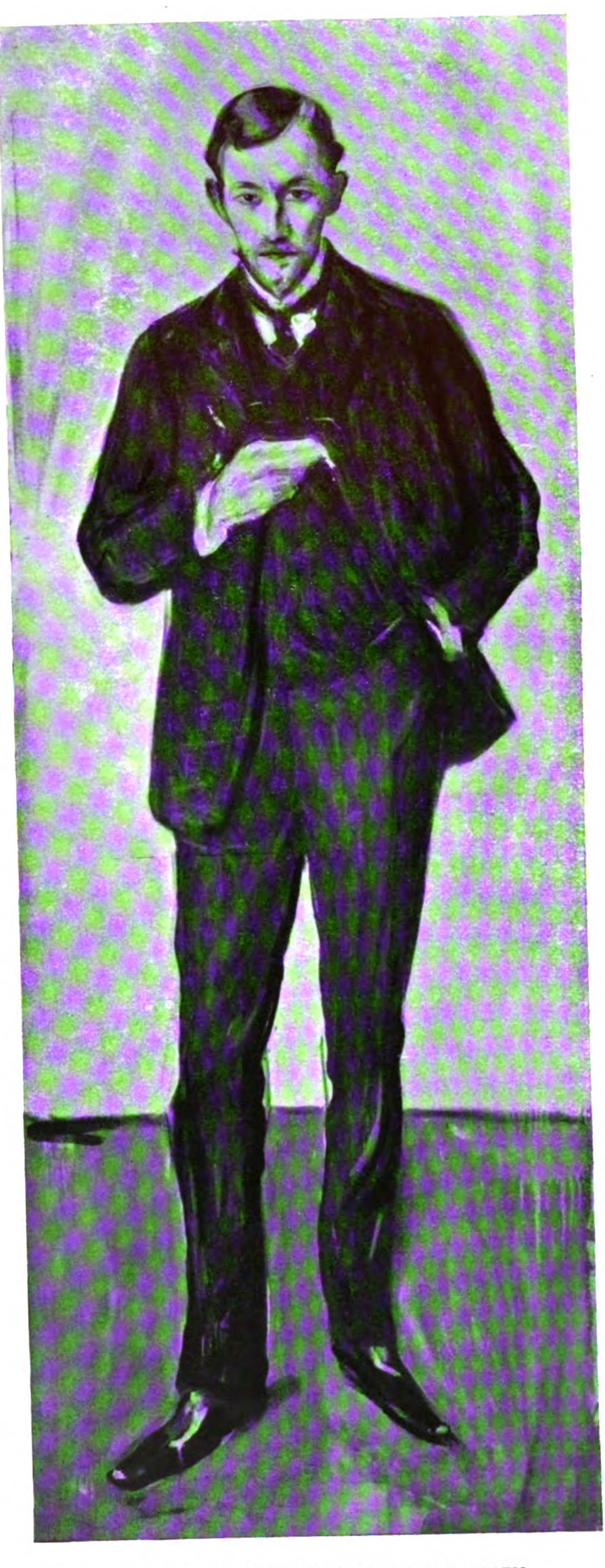


ON Edvard Munch, dem von einigen seiner Anhänger zum Glück irrtümlich nachgesagt worden war, er hätte die besten Zeiten seiner Produktion Ende der achtziger Jahre gehabt, ist neuerdings eine Anzahl von vorzüglichen Porträts geschaffen worden. Von ihnen zeigen wir heute auf der Seite 491 das Bildnis eines Cigarettenrauchenden jungen Mannes. Es ist ein schlanker Mann, der ein gelbliches Gesicht und einen blauen Anzug hat. Ein wenig der Typus von Manets pastelliertem George Moore. Er ist sehr schnell gemalt, skizzenhaft. Dabei lässt er zugleich etwas an — van Dyck denken. Das liegt teilweise an der Struktur des Kopfes: der junge Mann hat etwas von einem van Dyck-Typus. Vor

allem liegt es aber an den für die Modellierung des Gesichts verwendeten Tönen. Nicht bezüglich der meisterhaften Vollendung — das ist selbstverständlich nicht eingetreten — aber in bezug auf das im Ton Geschlossene, auf die Modellierung in einer beschränkten Skala lässt die Malerei hier an eine Malerei aus der van Dyck-Zeit denken. Nur jene unter den Tönen des Bildes, die das Gesicht zur linken einfassen, zeigen etwas specifisch Modernes, eine gewisse Heftigkeit. Der Mann steht wundervoll da, er ist wirklich sprechend gesehen, die Charakteristik ist fein und sprühend und das ganze Bildnis imponiert — trotz kleinen Nachlässigkeiten in der Zeichnung — durch den ausserordentlichen Fluss seiner zeichnerischen Behandlung.

Ein weiteres Bildnis zeigt den Maler Schlittgen, „all in seiner Corpulenz", drastisch, drollig, voller Komik in seiner Grimmigkeit, voll Verve der Malerei, in der dabei nie Schlenker um ihrer selbst willen sind; es ist ein Bild, das von Charakteristik strotzt, malerisch in einem hellgelben Gemach — sehr von oben — gesehen. An der Spitze dieses Aufsatzes endlich zeigen wir als drittes Porträt den Grafen Kessler. Das ihn darstellende Bild gewährt den Anblick von etwas in Farbe völlig Aufgelöstem. Hier ist vorgeführt, wie in einer Vormittagsstunde heiteres Sonnenlicht die Bände in einer Bücherei und die Gestalt eines Bewohners mit farbigem Schimmer umgiebt.

Von diesen drei Porträts wird, glauben wir, zunächst nur das an erster Stelle beschriebene Bildnis des schlanken Rauchers unbedingt goutiert werden. Was die andern beiden betrifft, so geben wir uns der Erwartung hin, dass sie — wenn auch das Schlittgenporträt in seiner humoristischen Qualität gewürdigt werden mag, jedoch lediglich in dieser — dem allgemeinen Geschmack durchaus widersprechen. Wir halten diese Bildnisse dennoch für merkwürdige und innerhalb ihrer Zeit stehende Erscheinungen. Freilich kommt uns vor ihnen der Gedanke an jene Broschüre, welche der Prof. Justi gegen die moderne Kunst schrieb und wir denken vor diesen nur angelegten Gestalten an das Entsetzen, das gewiss den Gelehrten befallen würde, wenn er sie sähe. Man kann gerade bei Munch Unzulänglichkeiten konstatieren, die bei einem umfassenden Meister der modernen Kunst, wie Manet einer war, nicht vorhanden gewesen sind. Derartige Schwächen und Unzulänglichkeiten treten bei Munchschen Bildern immer zu Tage, bald hier, bald dort. Gehen wir auf solche Mängel in den vorliegenden Bildern ein, so müssen wir feststellen, dass in dem schönen Bilde des Franzosen mit der Cigarette z. B. eine Liederlichkeit (die deutsche Sprak ist eine grobe Sprak, sagte Riccaud de la Marlinière —) zwischen den Beinen ist; — nicht auf der Nachbildung, nur auf dem Original sichtbar. Bei dem Bildnis Schlittgens ist vielleicht einzuwenden, dass der Boden des Bildes so befremdlich und stürmend — trotz dem schönen Kontraste, mit der nun die schwere Gestalt auf ihn drückt, wird man die Unruhe nicht los — in die Höhe steigt. Und bei Graf Kessler sieht man auf der Stirn einen Höcker, den ein Lichtzufall dort hervorgerufen hat und den unser Künstler in dem Moment, in dem er malte, offenbar nicht recht klassifizierte. Aber man würde dem Künstler und sich sehr Unrecht thun, wollte man sich bei einigen Unzulänglichkeiten aufhalten, anstatt sich dem Genusse an dem erquicklichen Gesamtresultat hinzugeben. Die Unmittelbarkeit, die aus den Bildnissen spricht, erquickt uns. Der Stil, den ihre Zeichnung atmet, der eigentümlich strenge Stil — ist ganz Munch. Was das Kolorit dieser Bildnisse betrifft, so sind nicht schmeichlerische Koloritswirkungen von aussen in sie hineingetragen — dagegen ist ihr Kolorit nicht ohne Grazie, ja es hat der Grazie selbst sehr viel. Die Bildnisse treten wie die Niederschrift eines Eindrucks in einem Tagebuche entgegen, man möchte hinzufügen: wie die Niederschrift eines Eindrucks wie ihn die Feder in Goncourt erstrebte. Wer das feine Buch der Goncourt, „Idées et Sensations" gelesen, erinnert sich mit Vergnügen der Stelle, an der diese ausgezeichneten Schriftsteller von der Leidenschaft reden, von der sie gepackt sind nach der Unmittelbarkeit zu streben und die es sie wünschen lässt, aus ihrem Tintenfass, wenn sie eine Rose schildern wollen, den Eindruck der Rose selbst, nicht Worte über die Rose, hervorzuholen. Etwas von diesem Verlangen tritt uns in der Malweise Munchs in seinen Bildnissen entgegen, besonders bei dem Schwerstzugänglichen von ihnen, dem Porträt des Kunstfreundes in dem von Sonne überstrahlten Bibliothekzimmer. H.



EDVARD MUNCH, BILDNIS EINES JUNGEN FRANZOSEN



EDVARD MUNCH, HERMANN SCHLITTGEN

AUS DER CORRESPONDENZ
VINCENT VAN GOGHS

(FORTSETZUNG)

VIII.

Nuenen 85.

Alle akademischen Figuren sind auf dieselbe Weise und, wir wollen es ruhig zugeben, „on ne peut mieux“ an einander gesetzt. Tadellos, ohne Fehler! Du wirst schon merken, worauf ich hinaus will! Auch ohne dass ich da neue Entdeckungen machte.

Nicht so die Gestalten von einem Millet, einem Lhermitte, einem Régamey, einem Daumier; das passt schliesslich auch alles gut in einander, aber anders als die Akademie es lehrt. Ich glaube, dass eine Figur, so akademisch richtig sie auch sein möge, in jetziger Zeit doch überflüssig ist, und wäre sie von Ingres selbst (abgesehen jedenfalls von seiner „Source“, weil die gerade etwas Neues war und auch bleiben wird), wenn es ihr an dem wesentlich Modernen: dem intimen Charakter, dem eigentlichen „es ist geschaffen“ gebricht.

Wann wird das Figürliche denn nicht überflüssig sein, und wären zur Not Fehler, ja selbst grosse Fehler darin? Wenn der grabende Mann *wirklich gräbt*, wenn der *Bauer* ein *Bauer* und die *Bäuerin* eine *Bäuerin* ist. Ist das etwas Neues? Ja, selbst die Figuren von Ostade, von Terburg wirken nicht so wie die von heute.

Ich möchte hier noch viel mehr darüber sagen, und will dabei doch nicht unerwähnt lassen, wie viel ich von dem, was ich angefangen, noch besser machen möchte, und wie viel höher ich die Arbeit einiger Andern schätze als meine eignen. Ich frage Dich, kennst Du in der alten holländischen Schule einen einzigen grabenden Mann, einen einzigen Sämann??? Haben sie jemals versucht „einen Arbeiter“ zu machen? Hat Velazquez das in seinem „Wasserträger“ versucht, oder in seinen Typen aus dem Volk? Nein!

Die Figuren bei den alten Malern „arbeiten“ nicht. — Ich studiere in diesen Tagen eifrig an einer Frau, die ich Wurzeln aus dem Schnee ausziehen sah. Siehst Du, so hat es Millet gemacht, so Lhermitte, im allgemeinen auch die Bauernmaler dieses Jahrhunderts und Israels. Sie fanden das schöner als irgend etwas anderes. Aber selbst in diesem Jahrhundert giebt es unter der Legion von Malern, die die Figur in erster Reihe um der Figur, d. h. um der Form und des Modells willen malen, so unendlich Wenige, die sie sich nicht anders denken können als arbeitend und das Bedürfnis haben, die Thätigkeit um der Thätigkeit willen darzustellen. Diesem Bedürfnis gingen die Alten aus dem Wege, auch die alten Holländer, die sich viel mit conventioneller Thätigkeit abgaben.

So, dass das Gemälde oder die Zeichnung sowohl ein Figurenzeichnen um der Figur und der unaussprechlich harmonischen Form des menschlichen Körpers willen, — als auch zu gleicher Zeit, „ein Wurzelnausziehen im Schnee“, sei! Drücke ich mich verständlich aus? Ich hoffe es und sagte das schon einmal zu Serret; eine nackte Gestalt von Cabanel, eine Dame von Jacquet, und eine Bäuerin, nicht von Bastien-Lepage selbst, sondern eine Bäuerin von einem Pariser, der auf der Akademie sein Zeichnen gelernt hat, werden die Giedmaassen und

den Bau des Körpers immer in derselben Weise zum Ausdruck bringen — oft ganz charmant, was Proportion und Anatomie anbetrifft ganz korrekt. Wenn aber Israels oder Daumier oder Lhermitte z. B. eine Figur zeichnen würden, wird man die Form der Körper viel mehr empfinden, obwohl — und deshalb erwähne ich Daumier gern mit — die Proportionen etwas beinah Willkürliches haben. Die Anatomie und der Bau der Körper wird in den Augen der Akademiker nicht immer unbedingt richtig sein. Aber es wird Leben haben! Und besonders auch bei Delacroix.

nun ja, — wenn Du willst, Lügen, aber wertvoller als die eigentlichen Werte.

Menschen, die sich in artistisch litterarischen Kreisen bewegen, wie Raffaëlli in Paris, denken darüber schliesslich ganz anders als z. B. ich, der ich draussen auf dem Lande lebe. Ich meine: sie suchen ein Wort, das alle ihre Ideen zusammenfasst. Er wirft für die Figuren der Zukunft das Wort „Charakter" auf. Ich stimme, glaube ich, mit dieser Absicht überein, aber an die Richtigkeit des Wortes glaube ich ebensowenig wie an die Richtigkeit anderer Worte, so wenig wie an die Richtigkeit und das



VINCENT VAN GOGH, LANDSCHAFT.

Ich habe mich noch nicht gut ausgedrückt: sage Serret, dass ich verzweifelt sein würde, wenn meine Figuren gut wären; sage ihm, dass, wenn man einen Grabenden photographiert, er meiner Meinung nach sicher nicht gräbt; sage ihm, dass ich die Figuren von Michel Angelo herrlich finde, wenngleich die Beine entschieden zu lang sind, die Hüften, das Becken zu breit; sage ihm, dass in meinen Augen Millet und Lhermitte darum die wahren Maler sind, weil sie die Dinge nicht so malen wie sie sind, trocken analysierend nachempfunden, sondern so wie sie empfinden; sage ihm, es wäre mein sehnlichster Wunsch, zu erlernen, wie man solche Abweichungen von der Wirklichkeit, solche Ungenauigkeiten und Umarbeitungen, die zufällig entstanden sind, macht: Zweckentsprechende meiner eigenen Ausdrücke. Anstatt zu sagen: es muss Charakter in einem grabenden Mann liegen, umschreibe ich es, indem ich sage, der Bauer muss ein Bauer sein, der Grabende muss graben, und damit ist etwas darin, das wesentlich modern ist. Aber ich fühle es selbst, dass man aus diesem Wort Schlüsse ziehen kann, die ich nicht beabsichtigt habe.

Die „Bauerngestalt in ihrer Arbeit" zu geben, siehst Du, das ist (ich wiederhole es) das eigentlich Moderne, das Herz der modernen Kunst, das, was weder die Renaissance noch die alte holländische Schule noch die Griechen gethan haben.

Mit der Bauern- und der Arbeiterfigur hat man als „Genre" begonnen — aber augenblicklich

mit Millet, dem unvergesslichen Meister, an der Spitze, ist sie das Herz der modernen Kunst selbst geworden und wird es bleiben.

Leute wie Daumier muss man hoch schätzen, denn sie sind die Bahnbrecher . . . . Je mehr Menschen Arbeiter und Bauernfiguren machen, um so lieber würde ich es sehen. Und ich selbst, ich wüsste nicht, wozu ich mehr Lust hätte.

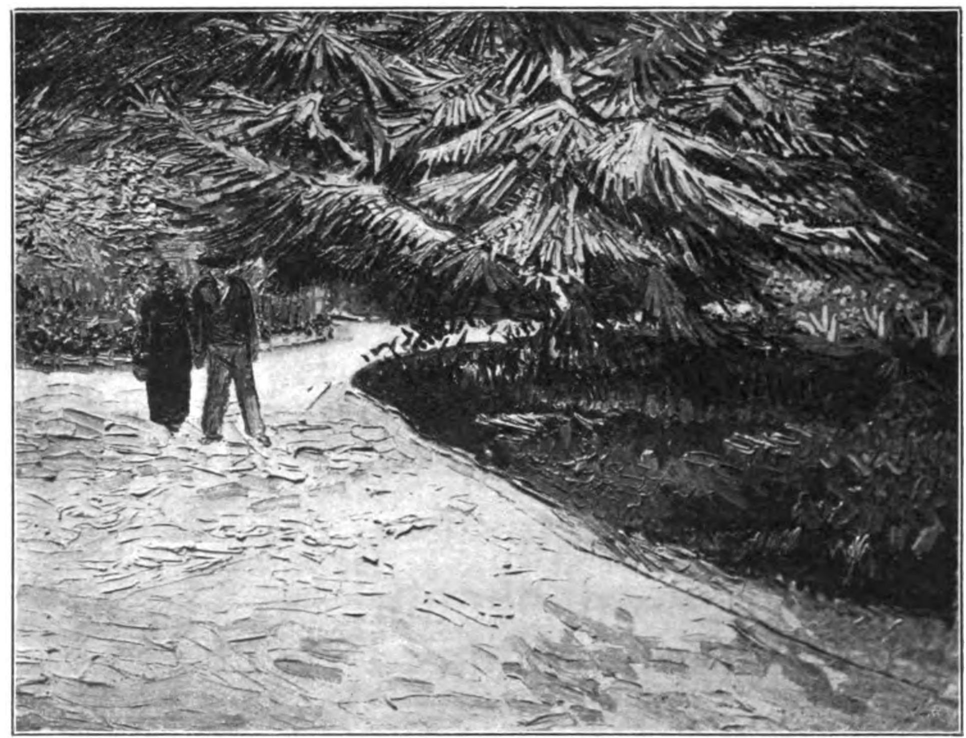
Dies ist ein langer Brief, und ich weiss noch nicht, ob ich deutlich genug ausgesprochen habe, was ich meine. Ich schreibe vielleicht noch ein Wort an Serret. Wenn ich das thue, schicke ich Dir den Brief zum Durchlesen ein, denn ich möchte es gern klar zum Ausdruck bringen, wie wichtig mir die Frage des Figürlichen ist.

. . . . . . Was mich besonders bei diesem Rückblick auf die alten holländischen Bilder frappiert hat, ist, dass sie grösstenteils schnell gemalt sind. Dass diese grossen Meister wie Hals, Rembrandt, Ruysdael und viele andere, so viel wie möglich „du premier coup" ansetzen und nicht mehr viel darauf zurückkommen.

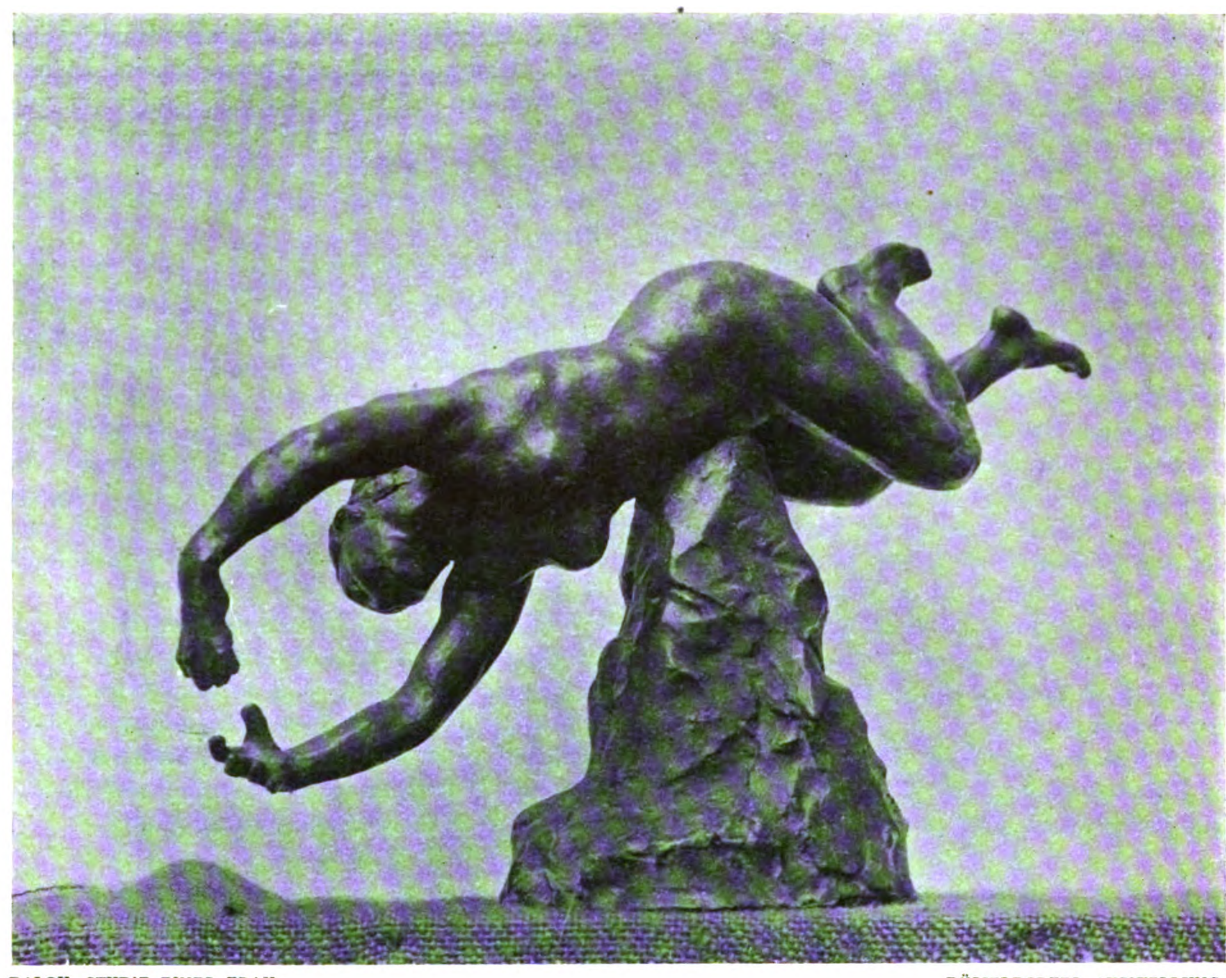
Ich habe in erster Reihe Hände von Rembrandt und Hals bewundert, Hände voller Leben, aber die nicht fertig waren, so wie einzelne Hände bei den „Tuchmachern," bei der „Judenbraut" und bei Frans Hals. Und auch Köpfe, Augen, Nasen, Münder, die mit den ersten Pinzelstrichen aufgesetzt sind, ohne dass eine bessernde Hand angelegt wäre. Bracquemond hat sie gut radiert, so dass man die Art des Malens in seiner Radierung sehen kann.

Théo, wie notwendig ist es doch, in jetziger Zeit einmal nach den alten holländischen Bildern zu sehen! Und nach den französischen, wie Corot, Millet u. s. w. Die übrigen kann man zur Not ganz gut entbehren, sie bringen manch einen mehr vom Wege ab als er selbst glaubt. Hintereinander malen, so viel wie möglich hintereinander! Was ist das doch für ein Genuss, solch einen Frans Hals zu sehen! Wie grundverschieden sind doch diese Bilder von denen, in welchen alles auf dieselbe Weise glatt gestrichen ist.

Zufällig sah ich jetzt einen Meissonier, — den von Fodor — an demselben Tage, an dem ich alte holländische Meister, — Brouver, Ostade und vor allem Terborch sah. Nun, Meissonier machte es wie sie: ein sehr durchdachter, sehr berechneter Versuch, aber in einem Zug gemacht und wo möglich schon auf den ersten Anhieb gut.



VINCENT VAN GOGH, IM STADTPARK ZU ARLES



DALOU, STUDIE EINER FRAU — DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

DIE DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

VON

MAX OSBORN

(SCHLUSS)



N den internationalen Bildersälen ist das Verhältnis anders. Hier ist die französische Kollektion garnicht gut zusammengesetzt. Vor allem deshalb, weil die maîtres impressionistes (bis auf zwei ältere Monets von 1875 und 1888) fehlen. Und grade sie wären für die Düsseldorfer besonders wichtig gewesen. Denn wenn ihnen etwas Not tut, dann sind es eben, wie schon angedeutet, Anregungen nach dieser Richtung. Ein beherzter Griff ins volle Impressionistenleben hätte wieder gezeigt, woran es bei ihnen hapert; abgesehen davon, dass hier der Schwerpunkt der französischen Malerei von heute liegt, von dem die Rheinländer nun wieder nichts erfahren. Man hat sich statt dessen lieber an diejenigen Franzosen gehalten, die in Paris etwa die düsseldorfer Ecke bilden (cum grano salis zu verstehen). Das sind immer noch sympathische und sehenswerte Leute, aber sich bei der ersten

internationalen Ausstellung einer Stadt hauptsächlich auf Besnard, Aman-Jean, Billotte, Blanche, La Touche, Cottet, Simon, Ménard, Gandara usw. stützen, heisst eine schöne Gelegenheit halbbenutzt vorübergehen lassen. Ich weiss nicht, wie weit die Ausstellungsleitung auf diese Zusammensetzung Einfluss hatte; aber sie hätte nicht Gewehr bei Fuss dabeistehen dürfen. Oder hatte sie Angst, sie könnte sich gar zu „berlinisch" gebärden? Allen Selbständigkeitsstolz in Ehren — das wäre ein arger Fehler gewesen.

Die besten Stücke des französischen Saales sind Porträts: das bekannte Bildnis des Plastikers Jean Dampt von Aman-Jean (der selbst wiederum Dampt gesessen hat), das Cottets von Ménard, das Simons von Blanche und die in schweren Tönen gehaltenen Porträts von Simon, die jüngst in Berlin bei Cassirer waren. Die besten französischen Bilder der Ausstellung aber sind zwei Ribots, die in einem besonderen Raum hängen, der durch Bilder aus Privatbesitz zu einer etwas bunt gemischten kleinen historischen Abteilung eingerichtet ist. Es ist ein Koch mit Geflügel und ein Küchenjunge mit einem Korbe, zwei glänzende Proben von Ribots erster grosser Epoche, aus den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, da er sich noch mehr an Velazquez als an seinen späteren Schutzheiligen Ribera hielt und statt der schwärzlichen Fonds seiner bekanntesten Bilder ein mattschimmerndes Grau-Braun bevorzugte, von dem sich die Gestalten, von einer flimmernden Innenluft umwogt, in unerhörter Lebendigkeit abheben. Diese beiden Bilder gehören zum Delikatesten, was vor Manet in Paris gemalt worden ist.

Dem sicheren, fest fundierten Geschmack, den man im französischen Saal zu Düsseldorf vergebens sucht, begegnet man dafür in der englischen Abteilung. Sie ist eine Sehenswürdigkeit; wir haben niemals eine so exquisite Auswahl britischer Kunst in Deutschland gehabt. Gewiss, die künstlerische Kultur, die sich hier kundgiebt, ist durch mehr als einen Meeresstreifen von unserer Art getrennt, und nichts wäre schrecklicher, als wenn uns das Schicksal in seiner Laune einmal eine englische Mode bescherte; was ja übrigens gottlob nicht zu erwarten ist. Aber mit einem ungeheuren Respekt sehen wir die Geschlossenheit dieser Welt, zumal da in Düsseldorf auch die Langeweile, die sich bei solchen Ansammlungen englischer Bilder gern ausbreitet (etwa wie in der Geselligkeit einer sehr vornehmen alten Familie), auf ein Mindestmass reduziert worden ist. Ganz kann man sie nicht verbannen; dazu fehlt es zu sehr an Blut und Temperament. Alle Achtung vor so viel Lebenssicherheit, Ruhe und Selbstbeherrschung, die allerdings im realen Kampf ums Dasein und Voransein ergebnisreicher ist als in der Kunst. Aber diese Leidenschaftslosigkeit der Welt gegenüber, dieser Mangel an sinnlicher Glut verschliesst doch wieder ganze Provinzen malerischer Möglichkeiten. Auch die Engländer haben Andacht vor der Natur, doch sie nimmt oft den Andachtscharakter des englischen Sonntags an und wird zu einem sorgfältig gepflegten, nie vernachlässigten, aber doch kühlen Verhältnis zu der ewigen Göttin.

Freilich, freilich, nirgend kann man das Wesen eines Volkes so restlos aus seiner Malerei ablesen wie hier. Das home, das Englands Leben beherrscht, herrscht auch hier. Alle diese Bilder können sofort an jede Wand eines englischen Hauses gehängt werden. Betrachtet man sie, so steigen vor dem inneren Auge parkumgebene Schlösser, stolze Villen und geschmackvoll-schlichte Einfamilienhäuser auf, und man ahnt die unifarbene Tapete oder den matten Stoff, von dem die Rahmen sich abheben. Hier sprengt keine Künstlerpersönlichkeit die Fesseln der bourgeoisen Konvention; ich denke mir, nicht nur aus Wohlerzogenheit, sondern auch weil der Impuls dazu fehlt. Turners Zeiten scheinen endgültig vorüber zu sein.

Das Unvergleichliche ist nur, wie diese Konvention der höchsten und feinsten Blüte zugeführt ist. Wenn irgendwo, so kann das umhergehetzte Wort „Kultur" hier wirklich eine Ruhestätte finden. Bändigung des Temperaments durch den Geschmack — so könnte man das Wesen der englischen Malerei bezeichnen. Ihre Werke geben einen coin de la nature, gesehen durch den Geschmack. Nicht nur gesehen, sondern gesiebt und filtriert. Wer die feinsten Haarsiebe und dichtesten Filter besitzt, ist der Erste.

Whistler ist immer noch dieser Erste. Seine „Violinistin" ist eine echte Probe seiner siebenden Geschmackskunst. Das ist schon kein Menschenkind mehr, sondern der Hauch seines Abbildes, die letzte, schimmernde Hülle seiner Substanz, seine materielle und seelische Wesenheit auf den leisen Abglanz seines rosa Kleides und seiner träumerischen Augen reduziert, die malerische Vision eines jugendlichen Weibes. Sargent hat das Bildnis der Mrs. Russell in Düsseldorf, Lavery seine süsse schlanke Konfirmandin, Jamieson einen Zwerg, Neven-

Du Mont, der anglisierte Kölner, ein zierlich geputztes kleines Mädchen, Nicholson ein paar entzückende Kinder, Kerr-Lawson ein Herrenporträt, George Lambert ein Gleiches. Grade bei den Porträts, wo nun auch noch die Objekte eine konzentrierte Verkörperung des nationalen Rassetypus darstellen, steigert sich jene Geschmackskultur ins Grossartig-Imposante. Die Siebe sind von verschiedener Dichtigkeit; in vielfachen Abstufungen, bis zu Lambert, der das gröbste hat, aber es bleibt immer noch ein Sieb, made in England. Auch sonst individualisiert sich das Einzelne, Nicholsons delikate bräunliche Töne und Laverys Freude an matten Helligkeiten etwa (in der Heimat gestattet Lavery sich die Kitschtöne nicht, auf denen er sich in Deutschland ausruht) bilden deutliche Kontraste.

In der englischen Graphik löst sich die Gebundenheit erheblich mehr. In der freieren Sprache des gezeichneten und geätzten Striches amüsiert sich der Rest von Temperament und Persönlichkeit. Whistlers Themse-Cyklus, der hier einmal vollständig auftritt, Brangwyns breite Fleckigkeit, Beardleys ästhetisches Spiel der Linie, die, von ihren realen Beziehungen losgelöst, einsam durch den Weltenraum schwebt, Phil Mays geistreiche Karikaturensprache — das sondert sich schärfer und spricht deutlicher. Die Siebe sind hier mehr persönlicher Art, im Atelier konstruiert, nicht draussen erworben.

Vier Ecken der Ausstellung bilden einen starken Gegensatz zu dem englischen Saal: die schweizerische, die polnische, die ungarische und die russische. Es sind die Outsiders im modernen Wettrennen, die hier auftreten. Sie haben zu spät gestartet und rasen nun mit wildem Ungestüm hinter dem führenden Felde her. Manche übernehmen sich dabei, verlieren die Herrschaft über sich und strengen sich an, dass sie platzen. Es ist etwas Barbarisch-Rohes in ihrem Drauflosstürmen. Sie rufen nicht gesittet Hip-hip-hurrah, sondern lassen Kriegsgeheule mehr indianischen Kalibers los. Aber diese unverbrauchte Naturkraft gewährt dem Zuschauer kein geringes Vergnügen.

Die jungen Schweizer sind dabei die Interessantesten. Ihre Sehnsucht hat zwei weit auseinander liegende Pole: erdfeste, etwas umständlich-schnörkelig-sinnierende Heimatsliebe und träumerische Lust an grossen Linien und Kontrasten; Gottfried Keller und C. F. Meyer-Böcklin; Seldwyla und die Toteninsel. Was der grüne Heinrich einstens als Vorahner mehr in Worten als in Werken ausdrückte, ist nun Gemeingut einer ganzen helvetischen Gruppe geworden: eine lichtdurchflutete Malerei der Scholle. Edmond Bille, Max Buri, Giovanni Giacometti, Fritz Völlmy sind die unbekannten Namen, die mir dabei aufgefallen sind. Und was Böcklin als wohlgerüsteter Ritter auf romantischen Fahrten eroberte, sucht eine neue schweizerische Generation mit komplizierterem Nervensystem und koloristisch befruchtet von jenen Seldwylern auf eignen Wegen zu sich zu zwingen. Ferdinand Hodler schreitet voran; man sieht von ihm in Düsseldorf das wundervolle Kinderpaar des „Frühlings" in seinem zitternden Erwachen aus Tumbheit und Unbewusstsein und die nackte Gestalt der „Wahrheit", von der sich die dunklen Weltmächte geblendet abwenden — eine Symbolisterei von so primitiv-unmittelbarem Fresken-Ausdruck, dass es schon keine Symbolisterei mehr ist, zehnmal eindrucksvoller als etwa Sascha Schneiders schulmeisterlich-pedantischer Apparat zu gleichem Behuf. Hodler hat schon eine Reihe von Schildknappen neben sich, was man auch auf der berliner Secessionsausstellung dieses Sommers erkennt. Selbständig aber hält sich ihm zur Seite René Auberjonois, wieder ein homo novus, der aus Motiven des Lebens mit summarisch vereinfachender Technik die Empfindung loslöst und emporhebend vertieft.

Die Polen sind von anderem Schlag. Diese Slaven haben etwas Verschmitzteres als die dickblütigen, schweren Alemannen, eine listige Mischung von barbarischen Instinkten, zurückgedämmter Kultur und angeborenem Raffinement. Aus ihren blassen schmalen Händen gehen pikantere Sachen hervor als aus den rundlichen Fäusten der Schweizer. Der Führer ist hier Jozef von Mehoffer in Krakau. Er ist in Deutschland kein Fremder mehr, aber diesmal zeigt er sich von einer neuen Seite: er hat für die Kathedrale zu Plock allerlei Dekorationen entworfen, die in merkwürdiger Grellheit schimmern und gerade in diesen, offenbar wohlerwogenen Härten höchst eigentümlich wirken. Ein grosser Engel, der uns in Aquarell vorgestellt wird, ist in seinem polnischen Typus und in dem schreienden Akkord Rot-Blau-Gold, der sich von weissem Grunde erhebt, eine ganz originelle Erfindung. Nationale Stimmung, sehr fein ins Malerische transponiert. Ein Gottesbote, dem der Künstler vielleicht den Beruf anvertrauen möchte, Clara Viebigs schlafendes Heer mit Posaunenschall aufzuwecken. Aber Mehoffers bewegliche Malerei brilliert daneben auch noch mit



JOHN S. SARGENT, PORTRÄT DER MRS. RUSSELL

DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

anderen Thematen; man sieht von ihm ein paar beträchtliche Porträt- und Figurenstudien. Um ihn gruppiert sich eine ganze Schar geschickter Leute, die man einmal näher kennen lernen möchte. Denn wenn ich sage, es sind im wesentlichen die Herren Weiss, Axentowicz, Pankiewiecz, Ruszczyc, Stanislawski, Trojanowski, Wyczilkowski und Wysgianski, so behält das ja doch kein Mensch. Man müsste einmal Gelegenheit haben, die ganze vielgewandte Gruppe im einzelnen zu studieren. Waclaw Szymanowski, der in den ersten Jahren der Münchner Secession mit Effekt als Maler auftrat, ist unter die Bildhauer gegangen, wo er sich aber noch nicht zu einem eignen Ausdruck durchgerungen hat.

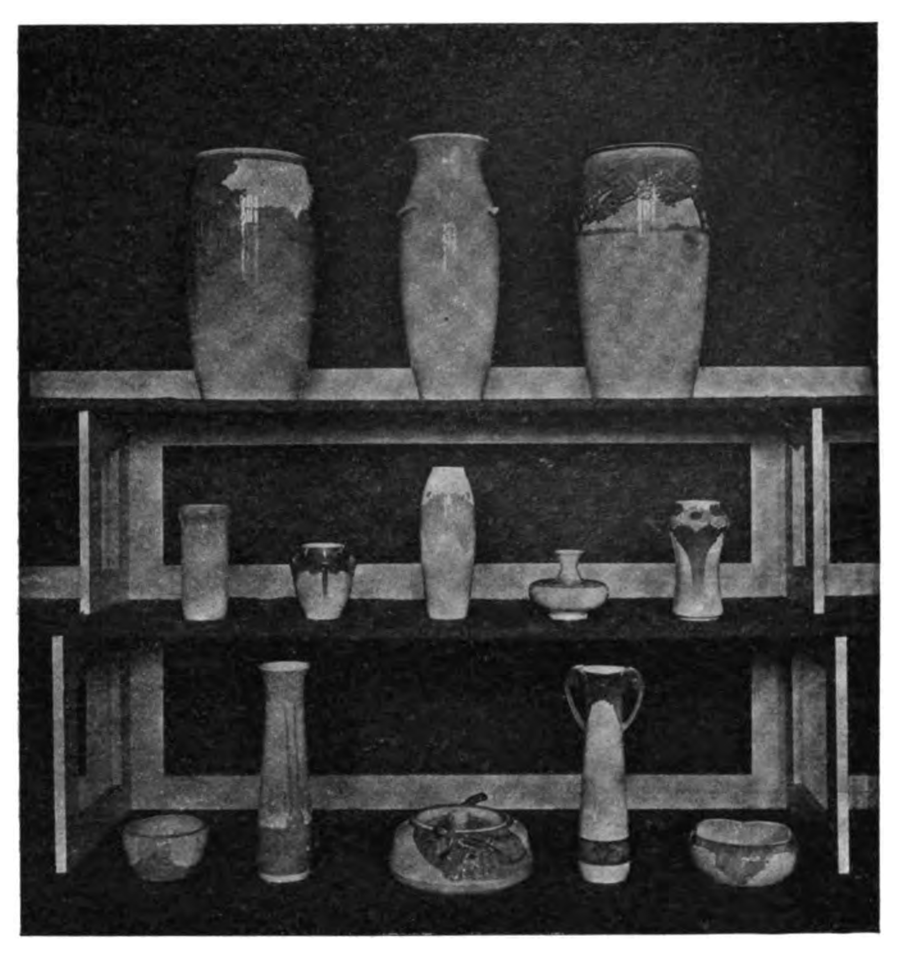
Bei den Ungarn und Russen ist es ähnlich, nur dass ihnen das angeborne Raffinement der Polen fehlt. Dafür schimmert bei ihnen die französische Schulung noch deutlicher durch. Bei einem Ungarn wie Rippl-Rónai wissen wir ja, wie bei manchen Amerikanern, gar nicht mehr, ob man sie nicht eigentlich ganz den Parisern zuzurechnen hat. Am meisten Selbständigkeit in der Verwertung der internationalen Lehren zeigt wieder Károly Ferenczy, der ein Stückchen Walachei von saftiger Frische in Farbe und Vortrag geschickt hat: eine Dorfkirche hinter einer hellbeschienenen weissen Mauer, vorn zwischen Wiesen ein paar Gefährte, in der Ferne türmen sich die Berge — alles mit resoluter Kraft in mühelos gefundenem Fortissimo-Akkord hingesetzt. Die jungen Russen sind nicht so reif. Aber man sieht doch, dass es sich allenthalben im Zarenreiche regt. Die höchsten Spitzen ihres Asiatentums, wie Maliawine, oder ihres im Gegensatz dazu überspitzten Europäertums, wie Somoff, fehlen in Düsseldorf.

Vom sonstigen Ausland ist nicht viel zu sagen. Es sind die üblichen Kollektionen, wobei es nicht interessiert, ob einmal eine Gruppe besser, wie hier die Holländer, oder eine andere schwächer vertreten ist, wie die Belgier und Dänen, ob eine Gruppe zu viel Raum in Anspruch nimmt, wie die Spanier und Italiener, oder ob eine andre einmal in dem Weltkonzert fehlt, wie die Schweden. Verschiebungen feststehender Vorstellungen, Ueberraschungen und besonders starke Eindrücke sind nicht anzutreffen. Das Ganze ist mit Geschick, freilich nicht ohne Benutzung des seit Jahrzehnten in Deutschland beliebten Schemas arrangiert.

* * *

Wenn es etwas gäbe, was diesen Schematismus hätte reformieren können, dann war es der Düsseldorfer Gedanke, mit der Kunstschau eine Gartenbau-Ausstellung zu verbinden. Gerade eine verständige Gartenkunst hätte zeigen können, wie man die Gesetze für eine derartige Veranstaltung nicht von aussen her nehmen soll, sondern wie man aufs Natürlichste vom Nächstliegenden und Gegebenen ausgehen und von dort aus auf ein organisches Weiterbilden hinarbeiten müsste. Solche Beziehungen zwischen den beiden grossen Teilen der Ausstellung wird man jedoch leider vergeblich suchen. Vor zwei Jahren gelang in Düsseldorf die Verschmelzung der Ausstellungs-Elemente ausgezeichnet. Es ergab sich damals von selbst eine innere Einheit zwischen der Kunst auf der einen und der grossartigen Welt der Technik und der Maschinen auf der andern Seite, ohne dass dieser Zusammenhang besonders gesucht war. Jetzt, wo die Beziehungen sich eigentlich von selbst ergeben, ja aufdrängen mussten, ist es — mit zwei Ausnahmen, von denen unten die Rede sein wird — gar nicht gelungen, die Zusammengehörigkeit auch klar durchzubilden, geschweige denn sie fruchtbar zu machen.

Noch mehr als die Kunst-Abteilung, die schliesslich mit der alten Methode noch ganz gut ausgekommen ist, hat unter diesem Mangel die Gartenbau-Ausstellung gelitten. Sie besteht im wesentlichen aus einer sachlich-trocknen Aufreihung von guten Arbeiten harmloser Gärtner und Blumenzüchter. Der Fachmann, der weiter keine Absichten hat als sich in seinem kleinen Kreislein herumzudrehen, mag seine Freude daran haben; der Kunstfreund geht leer aus. Das Ganze ist ein in seiner Vollständigkeit doch verblüffender neuer Beweis für die Kulturlosigkeit unsrer lieben Gegenwart. Es wirkt wie eine Möbel-Ausstellung des Jahres 1880. Wie damals den Tischlern und Dekorateuren, so fehlt jetzt den Gärtnern jeder Zusammenhang mit der vertieften Anschauung und Empfindung, die wir ästhetisch nennen, die im Grunde aber viel mehr ist. Die Ausstellung ist eine erschreckende Bestätigung für Lichtwarks Notschrei im letzten Januar- und Februarheft dieser Zeitschrift und für seine Forderung, dass „in der nächsten Zeit die Besprechung der Gartenkunst in unsern Kunstzeitschriften dem neuern Kunstgewerbe einen Teil des breiten Raumes, den es für Wort und Bild inne hat, abspenstig machen" sollte. Man findet gewiss gut gezogene Blumen und Bäume, aber nicht einmal eine Ahnung von den Notwendigkeiten, um die es sich hier handelt. Es ist nur Gärtnerei, aber kein „Gartenbau" im eigent-



napoleonischer Bemühungen vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, konnte hier keine Vorschläge machen, die sich mittelbar und unmittelbar hätten fruchtbringend erweisen können. Doch auch die anderen Aussteller versagten absolut. Sie gaben nur Material, wohl zubereitetes Material, aber es bleibt Rohstoff. Die wirkliche Arbeit des Gartenbaukünstlers müsste jetzt erst beginnen.

Es ist ein Jammer! Denn hier ist eine köstliche Gelegenheit schnöde verpasst. Man mag es sich gar nicht ausmalen, wie entzückend eine Anlage geschlossener Gartenpartien gewesen wäre, und wie fruchtbar sie auf allerlei künstlerische Gross- und Kleinprovinzen hätte wirken können. Hier bleibt noch eine überaus lohnende Aufgabe übrig. Wer wagt sich an ihre Lösung?

*

Nur eine einzige Stelle giebt es in der Ausstellung wo eine Verbindung des Gärtnerischen mit dem Künstlerischen hergestellt, wo zugleich ein Versuch gemacht ist, der Konvention des englischen Gartens zu entkommen. Es ist eine Anlage von Peter Behrens, der seit einem Jahre die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule leitet. Der Name dieses Künstlers wird genügen, um an diesen Versuch keine falschen Erwartungen zu knüpfen. Er führt nicht vom englischen Garten zu einem deutschen Heimatsgarten, wie ihn manche wohl ersehnen, sondern wieder zum stilisierten Ziergarten mit Renaissance-Anklängen. Behrens möchte die dekorativen Stilprinzipien, die seine Interieurs bestimmen, auch auf die Behandlung der Natur anwenden. Aus einer kurzen Einleitung im Ausstellungsführer, die offenbar seine Ansicht wiedergiebt, erhellt, dass er auch für die Naturkunst eine Abkehr vom Naturalismus gekommen glaubt. Er möchte — hier klingt die Darmstädter Katalogsprache von 1901 nach — auch der Natur des Gartens in dem Sinne Stil verleihen, dass sie den „Rhythmus unsrer Zeit“ wiedergiebt, dass „die

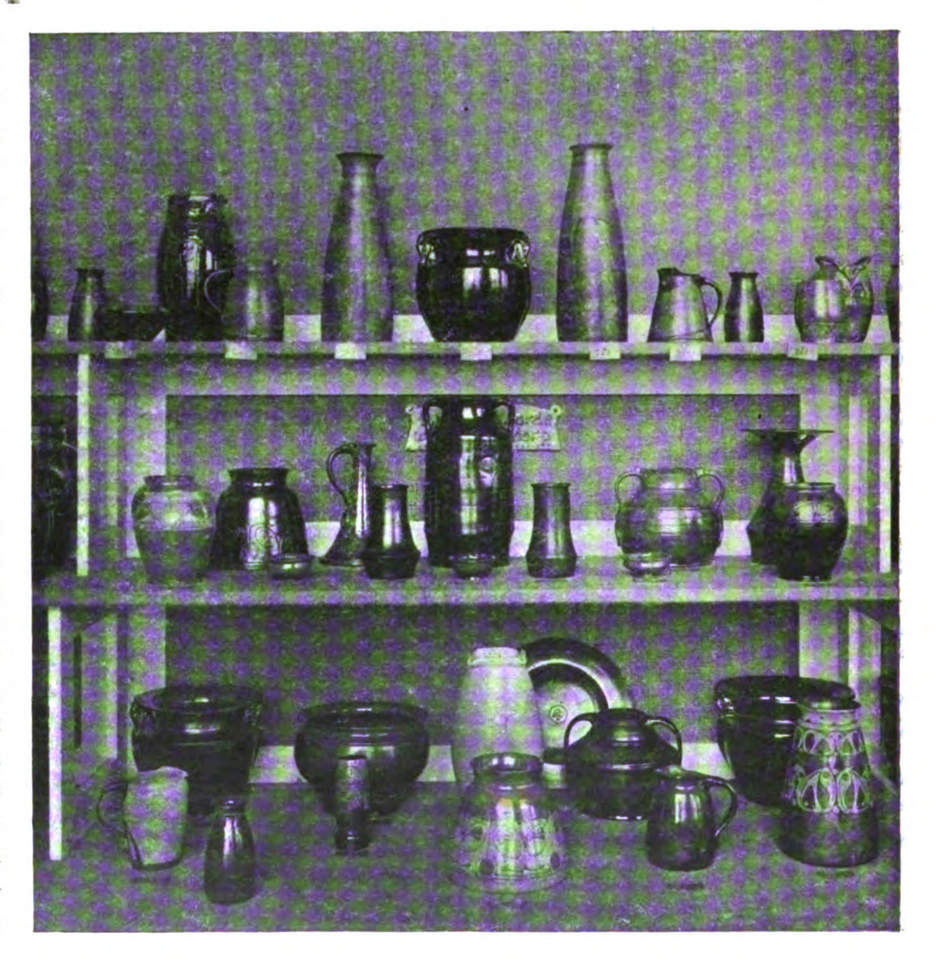
lichen Sinne dieser schönen, dem Wohnhausbau nahe verwandten Kunst. Man erkennt in Düsseldorf mit nicht zu übertreffender Deutlichkeit, dass wir inmitten unserer kunstgewerblichen und dekorativen Hochflut bisher an einem wichtigen Gebiete völlig teilnahmslos vorübergegangen sind. Ohne Zweifel wird dies erstaunlich negative Resultat das positive einer weithin wirkenden Anregung und Aufreizung mit sich bringen.

Man sieht keine historische Uebersicht, die sich sehr lehrreich und reizvoll hätte gestalten können; die gemalten Dioramen, die nur beweisen, dass man die Möglichkeit eines total andern Arrangements dunkel gefühlt hat, können natürlich keinen Ersatz dafür bieten. Man sieht aber auch, was mehr ins Gewicht fällt, keine Spur von einem Versuch der Anleitung, wie man wohl heute, das abgenutzte internationale Schema des englischen Geschmacks verlassend, den Garten den speziellen Bodenverhältnissen anzupassen hat. Die „Gartenstadt“ Düsseldorf, in ihren Anlagen selbst in der Hauptsache ein Produkt fremden Einflusses, nämlich

Naturformen nach diesem Rhythmus stilisiert werden."

Behrens empfindet den Garten nicht als das Stückchen freie Natur, das sich an das Haus anschliesst und grade durch den Gegensatz des Freien, Ungebundenen, Ursprünglichen zu dem Geregelten, Kultivierten seinen Reiz und seine eigentümliche Wirkung hat, sondern als wohnbare Natur, als Wohnraum unter freiem Himmel, der eine Fortsetzung der bedeckten Wohnräume des Hauses bildet.

Beide Auffassungen haben gewiss ihre Berechtigung und es wird stets auf den persönlichen Geschmack des Besitzers ankommen, welcher von beiden er zuneigt und wie weit er nach hier oder dort rücken möchte. Ein allgemeines Gesetz, wie es allemal gemacht werden muss, wird sich gewiss nicht aufstellen lassen. Mit der Einseitigkeit, die ein Künstler haben darf (oder muss), scheint Behrens sich auf den Standpunkt zu stellen, dass nur der architektonische Garten erlaubt sei. Den Ausgangspunkt nahm er von einem kleinen Restaurationsgebäude, in dem es leider, obschon es unmittelbar am Rheinufer liegt, — o diese Renegaten! — nur alkoholfreie Getränke giebt. Er hat dies Haus mit grossem Geschmack gebaut und eingerichtet, ganz leicht und frei, ohne die etwas steife und schwere Feierlichkeit, die seinen früheren Arbeiten oft anhaftete. Der Einfluss des jungwiener Geschmacks mit seiner Vorliebe für horizontale Abschlusslinien und rechtwinklig geometrische Ornamente ist bei ihm immer stärker geworden. Er macht sich auch hier deutlich bemerkbar; aber es bleibt doch noch genug, was Behrens selbst gehört. Die appetitliche Sauberkeit des zierlichen Temperenzlerhauses klingt wieder an in der Terrasse des kleinen Restaurationsgärtchens mit Laubengängen aus einfachen Holzstäben, die ebenso wie Tische und Stühle weiss gestrichen sind, und weiter in dem davon getrennten Ziergarten, dessen Zaun die schlichte, ganz billige und doch sehr hübsch wirkende Konstruktion jener Laubengänge mächtiger fortsetzt. Hier nun ist ebenfalls alles von der rechtwinkligen Gesetzmässigkeit beherrscht: zu den Seiten eines graden Mittelganges bilden quergestellte, sorgfältig beschnittene niedrige Hecken mehrere Nischen, die Blumenarrangements verschiedener Art bergen; in der Mitte wird diese Nischenfolge hier durch die halbhoch aus glasierten Ziegeln gemauerte, viereckige Einfassung eines Teich- und Badebassins, dort durch einen Marmorbrunnen in einfachen Linien unterbrochen; zwei Marmorbänke am Mittelgange korrespondieren damit; viereckige weisse Holzlaternen mit Glühlichtbirnen sorgen für die Beleuchtung.



Mir erscheint das Ganze ein bischen streng, kühl, starr und preziös; es hat etwas von dem künstlichen Garten Stefan Georges. Das organische Leben der Natur kommt nicht zum Ausdruck und kann nicht seine tiefe Wirkung üben. Im Restaurantgarten könnte ich mir diese durchgeführte Stilisierung eher denken; das leise Ironische, das man dabei einmischen könnte, würde den Eindruck aparter

Eleganz verstärken. Hier erscheint es mir zu „kinstlich", wie Hauptmanns Jau sagt. Von behaglichem Träumen und Sinnieren und Weltvergessen kann in solcher Umgebung keine Rede sein. Der Garten ist zu sehr um des Hauses willen da, ist dessen Sklave, ist zu wenig Selbstzweck. Aber der beherzte Versuch, der hier gemacht ist, wird ohne Zweifel zu neuem Suchen Anlass und Anregung geben. Im ersten Anlauf kann nicht alles genommen werden, und die Reibung der verschiedenen Anschauungen wird uns nun, wo die Künstler diesen Punkt fraglos nicht mehr aus den Augen lassen werden, endlich weiter führen.

*

Noch an einer zweiten Stelle der Ausstellung ist ein, allerdings ganz andersartiger Weg eingeschlagen, zwischen Kunst und Gärtnerei zu vermitteln: im ersten Stockwerk des Hauptgebäudes hat Friedrich Deneken, der ideenreiche Direktor des Krefelder Museums, eine Sonderausstellung von künstlerischen Gefässen für Blumen und Obst veranstaltet, die einen guten Ueberblick über die Bemühungen auf diesem Gebiete giebt. Am schönsten wäre es gewesen, wenn man die Stücke gleich in der Bethätigung ihrer Berufspflicht, mit Blumen und Früchten gefüllt, vorgeführt hätte. Aber das hätte wohl für die Dauer eines ganzen Sommers seine Schwierigkeiten gehabt. So müssen wir uns denn mit den leeren Vasen und Schalen begnügen.



Es ist eine interessante Poterie-Gesellschaft zusammengekommen. Viel Bekanntes, das aber in dieser internationalen Aufzählung nicht fehlen durfte, und manches Neue, das wir kurz Revue passieren lassen. Deutschland ist namentlich durch die zarten neuen Arbeiten von Theo Schmuz-Baudiss für die Berliner Manufaktur, die den Stillstand nach der Kraftanstrengung von 1900 endlich wieder unterbrochen, durch neue Variationen des etwas eingerosteten Läuger-Typus und durch prächtige und originelle Arbeiten von Elisabeth Schmidt-Pecht und Hermann Seidler in Konstanz gut vertreten. In Kopenhagen haben Bing und Gröndahl mit ihren Relief- und à jour-Stücken, die in immer neuer überraschender Gestalt erscheinen, die königliche Porzellanfabrik eingeholt, wenn nicht überholt. Daneben hat jetzt auch die mit der letzteren verbundene Fayencefabrik „Aluminia" ihren Betrieb reformiert und mit Benutzung alter Bauernmotive, zum Teil im Anschluss an frühe Wedgwood-Vorbilder (die von den späteren Wedgwood-Medaillons zu unterscheiden sind), hübsche Erfolge erzielt. Auch die Firma Ipsens Enke in Kopenhagen, die sich bisher durch den Vertrieb landläufiger Thorwaldsen-Reproduktionen ihr Brot sehr reichlich verdiente, hat unter dem Druck der modernen Strömung andere Wege einschlagen und sich mit jungen gewerblichen Plastikern in Verbindung setzen müssen. Der Belgier Finch arbeitet jetzt in Helsingfors und sucht die bewusst-derbe Note seines Geschmacks mit finischer Volksart zu ver-

anderen Thematen; man sieht von ihm ein paar beträchtliche Porträt- und Figurenstudien. Um ihn gruppiert sich eine ganze Schar geschickter Leute, die man einmal näher kennen lernen möchte. Denn wenn ich sage, es sind im wesentlichen die Herren Weiss, Axentowicz, Pankiewiecz, Ruszczyc, Stanislawski, Trojanowski, Wyczílkowski und Wysgianski, so behält das ja doch kein Mensch. Man müsste einmal Gelegenheit haben, die ganze vielgewandte Gruppe im einzelnen zu studieren. Waclaw Szymanowski, der in den ersten Jahren der Münchner Secession mit Effekt als Maler auftrat, ist unter die Bildhauer gegangen, wo er sich aber noch nicht zu einem eignen Ausdruck durchgerungen hat.

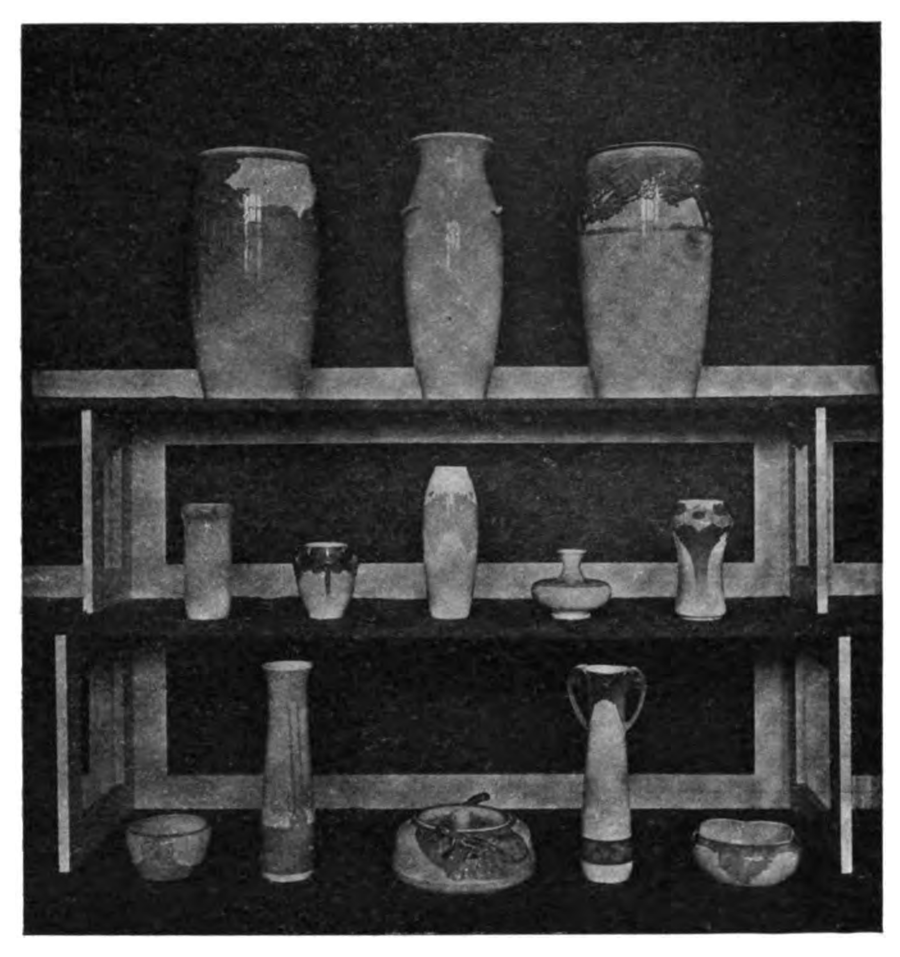
Bei den Ungarn und Russen ist es ähnlich, nur dass ihnen das angeborne Raffinement der Polen fehlt. Dafür schimmert bei ihnen die französische Schulung noch deutlicher durch. Bei einem Ungarn wie Rippl-Rónai wissen wir ja, wie bei manchen Amerikanern, gar nicht mehr, ob man sie nicht eigentlich ganz den Parisern zuzurechnen hat. Am meisten Selbständigkeit in der Verwertung der internationalen Lehren zeigt wieder Károly Ferenczy, der ein Stückchen Walachei von saftiger Frische in Farbe und Vortrag geschickt hat: eine Dorfkirche hinter einer hellbeschienenen weissen Mauer, vorn zwischen Wiesen ein paar Gefährte, in der Ferne türmen sich die Berge — alles mit resoluter Kraft in mühelos gefundenem Fortissimo-Akkord hingesetzt. Die jungen Russen sind nicht so reif. Aber man sieht doch, dass es sich allenthalben im Zarenreiche regt. Die höchsten Spitzen ihres Asiatentums, wie Maliawine, oder ihres im Gegensatz dazu überspitzten Europäertums, wie Somoff, fehlen in Düsseldorf.

Vom sonstigen Ausland ist nicht viel zu sagen. Es sind die üblichen Kollektionen, wobei es nicht interessiert, ob einmal eine Gruppe besser, wie hier die Holländer, oder eine andere schwächer vertreten ist, wie die Belgier und Dänen, ob eine Gruppe zu viel Raum in Anspruch nimmt, wie die Spanier und Italiener, oder ob eine andre einmal in dem Weltkonzert fehlt, wie die Schweden. Verschiebungen feststehender Vorstellungen, Ueberraschungen und besonders starke Eindrücke sind nicht anzutreffen. Das Ganze ist mit Geschick, freilich nicht ohne Benutzung des seit Jahrzehnten in Deutschland beliebten Schemas arrangiert.

* * *

Wenn es etwas gäbe, was diesen Schematismus hätte reformieren können, dann war es der Düsseldorfer Gedanke, mit der Kunstschau eine Gartenbau-Ausstellung zu verbinden. Gerade eine verständige Gartenkunst hätte zeigen können, wie man die Gesetze für eine derartige Veranstaltung nicht von aussen her nehmen soll, sondern wie man aufs Natürlichste vom Nächstliegenden und Gegebenen ausgehen und von dort aus auf ein organisches Weiterbilden hinarbeiten müsste. Solche Beziehungen zwischen den beiden grossen Teilen der Ausstellung wird man jedoch leider vergeblich suchen. Vor zwei Jahren gelang in Düsseldorf die Verschmelzung der Ausstellungs-Elemente ausgezeichnet. Es ergab sich damals von selbst eine innere Einheit zwischen der Kunst auf der einen und der grossartigen Welt der Technik und der Maschinen auf der andern Seite, ohne dass dieser Zusammenhang besonders gesucht war. Jetzt, wo die Beziehungen sich eigentlich von selbst ergeben, ja aufdrängen mussten, ist es — mit zwei Ausnahmen, von denen unten die Rede sein wird — gar nicht gelungen, die Zusammengehörigkeit auch klar durchzubilden, geschweige denn sie fruchtbar zu machen.

Noch mehr als die Kunst-Abteilung, die schliesslich mit der alten Methode noch ganz gut ausgekommen ist, hat unter diesem Mangel die Gartenbau-Ausstellung gelitten. Sie besteht im wesentlichen aus einer sachlich-trocknen Aufreihung von guten Arbeiten harmloser Gärtner und Blumenzüchter. Der Fachmann, der weiter keine Absichten hat als sich in seinem kleinen Kreislein herumzudrehen, mag seine Freude daran haben; der Kunstfreund geht leer aus. Das Ganze ist ein in seiner Vollständigkeit doch verblüffender neuer Beweis für die Kulturlosigkeit unsrer lieben Gegenwart. Es wirkt wie eine Möbel-Ausstellung des Jahres 1880. Wie damals den Tischlern und Dekorateuren, so fehlt jetzt den Gärtnern jeder Zusammenhang mit der vertieften Anschauung und Empfindung, die wir ästhetisch nennen, die im Grunde aber viel mehr ist. Die Ausstellung ist eine erschreckende Bestätigung für Lichtwarks Notschrei im letzten Januar- und Februarheft dieser Zeitschrift und für seine Forderung, dass „in der nächsten Zeit die Besprechung der Gartenkunst in unsern Kunstzeitschriften dem neuern Kunstgewerbe einen Teil des breiten Raumes, den es für Wort und Bild inne hat, abspenstig machen“ sollte. Man findet gewiss gut gezogene Blumen und Bäume, aber nicht einmal eine Ahnung von den Notwendigkeiten, um die es sich hier handelt. Es ist nur Gärtnerei, aber kein „Gartenbau“ im eigent-



napoleonischer Bemühungen vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, konnte hier keine Vorschläge machen, die sich mittelbar und unmittelbar hätten fruchtbringend erweisen können. Doch auch die anderen Aussteller versagten absolut. Sie gaben nur Material, wohl zubereitetes Material, aber es bleibt Rohstoff. Die wirkliche Arbeit des Gartenbaukünstlers müsste jetzt erst beginnen.

Es ist ein Jammer! Denn hier ist eine köstliche Gelegenheit schnöde verpasst. Man mag es sich gar nicht ausmalen, wie entzückend eine Anlage geschlossener Gartenpartien gewesen wäre, und wie fruchtbar sie auf allerlei künstlerische Gross- und Kleinprovinzen hätte wirken können. Hier bleibt noch eine überaus lohnende Aufgabe übrig. Wer wagt sich an ihre Lösung?

*

Nur eine einzige Stelle giebt es in der Ausstellung

lichen Sinne dieser schönen, dem Wohnhausbau nahe verwandten Kunst. Man erkennt in Düsseldorf mit nicht zu übertreffender Deutlichkeit, dass wir inmitten unserer kunstgewerblichen und dekorativen Hochflut bisher an einem wichtigen Gebiete völlig teilnahmslos vorübergegangen sind. Ohne Zweifel wird dies erstaunlich negative Resultat das positive einer weithin wirkenden Anregung und Aufreizung mit sich bringen.

Man sieht keine historische Uebersicht, die sich sehr lehrreich und reizvoll hätte gestalten können; die gemalten Dioramen, die nur beweisen, dass man die Möglichkeit eines total andern Arrangements dunkel gefühlt hat, können natürlich keinen Ersatz dafür bieten. Man sieht aber auch, was mehr ins Gewicht fällt, keine Spur von einem Versuch der Anleitung, wie man wohl heute, das abgenutzte internationale Schema des englischen Geschmacks verlassend, den Garten den speziellen Bodenverhältnissen anzupassen hat. Die „Gartenstadt“ Düsseldorf, in ihren Anlagen selbst in der Hauptsache ein Produkt fremden Einflusses, nämlich

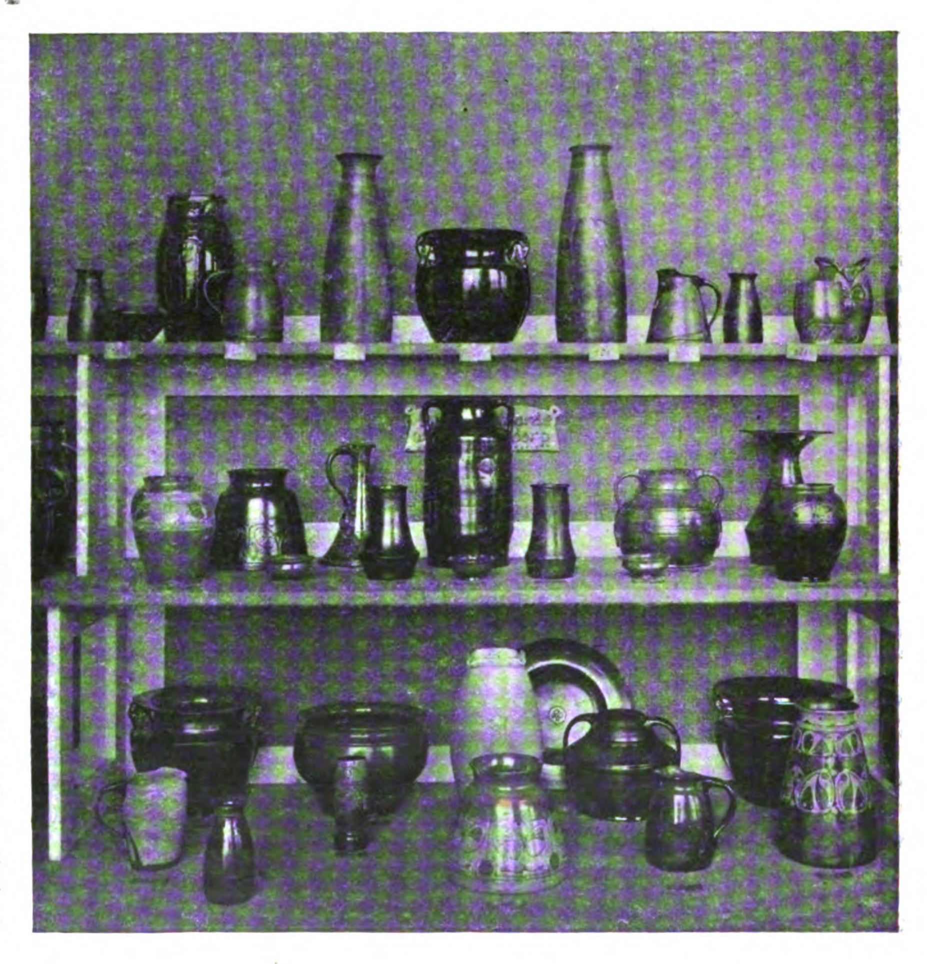
wo eine Verbindung des Gärtnerischen mit dem Künstlerischen hergestellt, wo zugleich ein Versuch gemacht ist, der Konvention des englischen Gartens zu entkommen. Es ist eine Anlage von Peter Behrens, der seit einem Jahre die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule leitet. Der Name dieses Künstlers wird genügen, um an diesen Versuch keine falschen Erwartungen zu knüpfen. Er führt nicht vom englischen Garten zu einem deutschen Heimatsgarten, wie ihn manche wohl ersehnen, sondern wieder zum stilisierten Ziergarten mit Renaissance-Anklängen. Behrens möchte die dekorativen Stilprinzipien, die seine Interieurs bestimmen, auch auf die Behandlung der Natur anwenden. Aus einer kurzen Einleitung im Ausstellungsführer, die offenbar seine Ansicht wiedergiebt, erhellt, dass er auch für die Naturkunst eine Abkehr vom Naturalismus gekommen glaubt. Er möchte — hier klingt die Darmstädter Katalogsprache von 1901 nach — auch der Natur des Gartens in dem Sinne Stil verleihen, dass sie den „Rhythmus unsrer Zeit“ wiedergiebt, dass „die

Naturformen nach diesem Rhythmus stilisiert werden."

Behrens empfindet den Garten nicht als das Stückchen freie Natur, das sich an das Haus anschliesst und grade durch den Gegensatz des Freien, Ungebundenen, Ursprünglichen zu dem Geregelten, Kultivierten seinen Reiz und seine eigentümliche Wirkung hat, sondern als wohnbare Natur, als Wohnraum unter freiem Himmel, der eine Fortsetzung der bedeckten Wohnräume des Hauses bildet.

Beide Auffassungen haben gewiss ihre Berechtigung und es wird stets auf den persönlichen Geschmack des Besitzers ankommen, welcher von beiden er zuneigt und wie weit er nach hier oder dort rücken möchte. Ein allgemeines Gesetz, wie es allemal gemacht werden muss, wird sich gewiss nicht aufstellen lassen. Mit der Einseitigkeit, die ein Künstler haben darf (oder muss), scheint Behrens sich auf den Standpunkt zu stellen, dass nur der architektonische Garten erlaubt sei. Den Ausgangspunkt nahm er von einem kleinen Restaurationsgebäude, in dem es leider, obschon es unmittelbar am Rheinufer liegt, — o diese Renegaten! — nur alkoholfreie Getränke giebt. Er hat dies Haus mit grossem Geschmack gebaut und eingerichtet, ganz leicht und frei, ohne die etwas steife und schwere Feierlichkeit, die seinen früheren Arbeiten oft anhaftete. Der Einfluss des jungwiener Geschmacks mit seiner Vorliebe für horizontale Abschlusslinien und rechtwinklig geometrische Ornamente ist bei ihm immer stärker geworden. Er macht sich auch hier deutlich bemerkbar; aber es bleibt doch noch genug, was Behrens selbst gehört. Die appetitliche Sauberkeit des zierlichen Temperenzlerhauses klingt wieder an in der Terrasse des kleinen Restaurationsgärtchens mit Laubengängen aus einfachen Holzstäben, die ebenso wie Tische und Stühle weiss gestrichen sind, und weiter in dem davon getrennten Ziergarten, dessen Zaun die schlichte, ganz billige und doch sehr hübsch wirkende Konstruktion jener Laubengänge mächtiger fortsetzt. Hier nun ist ebenfalls alles von der rechtwinkligen Gesetzmässigkeit beherrscht: zu den Seiten eines graden Mittelganges bilden quergestellte, sorgfältig beschnittene niedrige Hecken mehrere Nischen, die Blumenarrangements verschiedener Art bergen; in der Mitte wird diese Nischenfolge hier durch die halbhoch aus glasierten Ziegeln gemauerte, viereckige Einfassung eines Teich- und Badebassins, dort durch einen Marmorbrunnen in einfachen Linien unterbrochen; zwei Marmorbänke am Mittelgange korrespondieren damit; viereckige weisse Holzlaternen mit Glühlichtbirnen sorgen für die Beleuchtung.

Mir erscheint das Ganze ein bischen streng, kühl, starr und preziös; es hat etwas von dem künstlichen Garten Stefan Georges. Das organische Leben der Natur kommt nicht zum Ausdruck und kann nicht seine tiefe Wirkung üben. Im Restaurantgarten könnte ich mir diese durchgeführte Stilisierung eher denken; das leise Ironische, das man dabei einmischen könnte, würde den Eindruck aparter



Eleganz verstärken. Hier erscheint es mir zu „kinstlich", wie Hauptmanns Jau sagt. Von behaglichem Träumen und Sinnieren und Weltvergessen kann in solcher Umgebung keine Rede sein. Der Garten ist zu sehr um des Hauses willen da, ist dessen Sklave, ist zu wenig Selbstzweck. Aber der beherzte Versuch, der hier gemacht ist, wird ohne Zweifel zu neuem Suchen Anlass und Anregung geben. Im ersten Anlauf kann nicht alles genommen werden, und die Reibung der verschiedenen Anschauungen wird uns nun, wo die Künstler diesen Punkt fraglos nicht mehr aus den Augen lassen werden, endlich weiter führen.

*

Noch an einer zweiten Stelle der Ausstellung ist ein, allerdings ganz andersartiger Weg eingeschlagen, zwischen Kunst und Gärtnerei zu vermitteln: im ersten Stockwerk des Hauptgebäudes hat Friedrich Deneken, der ideenreiche Direktor des Krefelder Museums, eine Sonderausstellung von künstlerischen Gefässen für Blumen und Obst veranstaltet, die einen guten Ueberblick über die Bemühungen auf diesem Gebiete giebt. Am schönsten wäre es gewesen, wenn man die Stücke gleich in der Bethätigung ihrer Berufspflicht, mit Blumen und Früchten gefüllt, vorgeführt hätte. Aber das hätte wohl für die Dauer eines ganzen Sommers seine Schwierigkeiten gehabt. So müssen wir uns denn mit den leeren Vasen und Schalen begnügen.

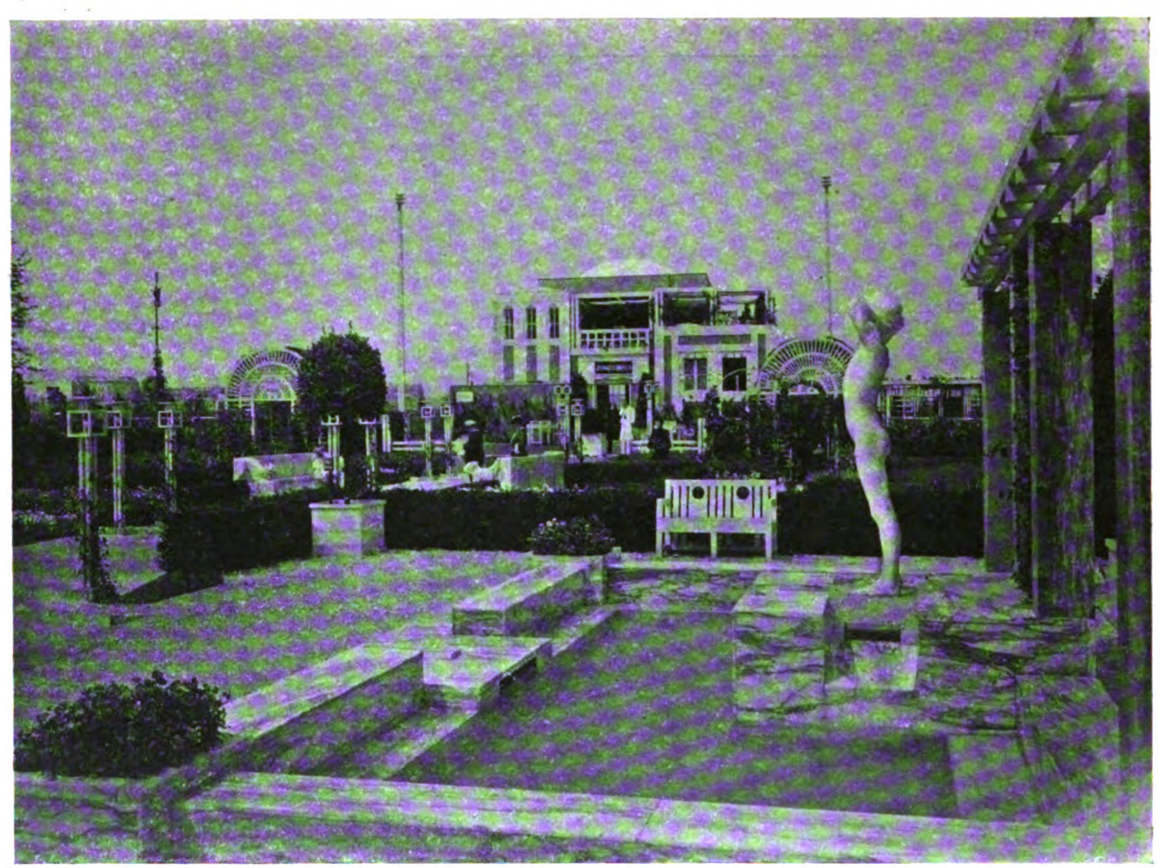


Es ist eine interessante Poterie-Gesellschaft zusammengekommen. Viel Bekanntes, das aber in dieser internationalen Aufzählung nicht fehlen durfte, und manches Neue, das wir kurz Revue passieren lassen. Deutschland ist namentlich durch die zarten neuen Arbeiten von Theo Schmuz-Baudiss für die Berliner Manufaktur, die den Stillstand nach der Kraftanstrengung von 1900 endlich wieder unterbrochen, durch neue Variationen des etwas eingerosteten Läuger-Typus und durch prächtige und originelle Arbeiten von Elisabeth Schmidt-Pecht und Hermann Seidler in Konstanz gut vertreten. In Kopenhagen haben Bing und Gröndahl mit ihren Relief- und à jour-Stücken, die in immer neuer überraschender Gestalt erscheinen, die königliche Porzellanfabrik eingeholt, wenn nicht überholt. Daneben hat jetzt auch die mit der letzteren verbundene Fayencefabrik „Aluminia" ihren Betrieb reformiert und mit Benutzung alter Bauernmotive, zum Teil im Anschluss an frühe Wedgwood-Vorbilder (die von den späteren Wedgwood-Medaillons zu unterscheiden sind), hübsche Erfolge erzielt. Auch die Firma Ipsens Enke in Kopenhagen, die sich bisher durch den Vertrieb landläufiger Thorwaldsen-Reproduktionen ihr Brot sehr reichlich verdiente, hat unter dem Druck der modernen Strömung andere Wege einschlagen und sich mit jungen gewerblichen Plastikern in Verbindung setzen müssen. Der Belgier Finch arbeitet jetzt in Helsingfors und sucht die bewusst-derbe Note seines Geschmacks mit finischer Volksart zu ver-

binden. Sehr beachtenswert sind auch die famosen Sachen des Holländers Willem I. Brouwer, eines früheren Philologen, der sich nun in Leiderdorp, einem Neste bei Leiden, festgesetzt hat, wo er Schalen und Kübel und Töpfe von ganz eigenartiger Prägung dreht und brennt.

✻

Doch wenn wir alle diese Säle, Wege und Gänge durchschritten und uns im Hochgefühl unsrer strebenden Gegenwart gesonnt haben, gelangen wir zu guter Letzt in eine Flucht von Zimmern und Korridoren, die uns aus allen Himmeln unsres Stolzes reissen: in die kunsthistorische Abteilung. Es ist eine Welt für sich, von so hoher und gewaltiger Schönheit, dass der Besucher ehrfurchtsvoll sich neigt und in Gedanken an das Heute einen leisen Seufzer ausstösst. Berufeneren Federn sei es vorbehalten zu sagen, worin die wissenschaftliche Bedeutung dieser einzigen Veranstaltung liegt. Sie bringt als wundervolle Ergänzung zu der Ausstellung alter Plastik und alten Kunsthandwerks vor zwei Jahren an der gleichen Stelle eine Auswahl der herrlichsten Werke der Malerei, die in verklungenen Jahrhunderten in Westdeutschland geblüht hat, und der Schätze, die rheinische Sammler in ihren Galerien aufgestapelt haben. Es ist eine Pracht, die fast an die von Brügge erinnert. Man wandert hindurch, wandert von Martin Schongauers Madonna im Rosenhag, die die St. Martinskirche in Kolmar für diesen Sommer aus ihrer treuen Hut entlassen hat, zu Lionardos Leda aus der Sammlung des Fürsten zu Wied, wiegt sich in unbeschreiblicher Wonne zwischen diesen beiden Polen der cis- und transalpinen Kunst, und alle Ruhe und alles Gleichmass, die man vor jenem aus tausend Stückchen zusammengesetzten Spiegel der unsicheren, nervös tastenden, verwirrenden, zerreissenden, vor unbefriedigter Sehnsucht vergehenden Gegenwart verloren hatte, breitet sich langsam wieder über unser Gemüt.



PETER BEHRENS, JUNGBRUNNEN — DÜSSELDORFER AUSSTELLUNG

DIE
FRANZÖSISCHEN
PRIMITIVEN

VON

MAX J. FRIEDLÄNDER



DER MEISTER VON MOULINS
DER HL. VICTOR MIT EINEM DONATOR
MUSEUM ZU GLASGOW



OM 12. April bis zum 14. Juli dieses Jahres fand zu Paris die *exposition des primitifs français* statt, im Pavillon de Marsan des Louvre. Französische Gemälde oder doch Gemälde, die für französisch ausgegeben wurden, aus dem 14., 15. und vom Anfang des 16. Jahrhunderts, waren von überall her zusammengebracht — fast 400. Auch Bildwebereien, Emailplatten und Skulpturen waren im Pavillon de Marsan zu sehen, Bücher mit Miniaturen aber in einem Saale der bibliothèque nationale, in einer gleichzeitig zugänglichen Filialausstellung.

Die französischen Buchmalereien, Emails, Webereien und Bildwerke aus dem späteren Mittelalter sind in reicher Fülle erhalten und stehen im höchsten Ansehen. Nicht so die französischen Tafelbilder dieser Periode. Von den Altargemälden und Porträts, namentlich des 15. Jahrhunderts, weiss man nicht viel (wusste man nicht viel, sagen die Veranstalter der Ausstellung). Die kunstgeschichtlichen Handbücher lassen eine Lücke, indem sie entweder den Verlust der Monumente beklagen oder die wissenschaftliche Vernachlässigung des Gebietes tadeln oder aber das Blühen der französischen Tafelmalerei in jener Zeit leugnen.

Bei Gelegenheit der unvergesslichen Leihausstellung altniederländischer Bilder in Brügge 1902 hatten die Franzosen schwere Anklagen zu hören wegen arger Nichtbeachtung der (freilich in geringer Zahl erhaltenen) Monumente ihrer älteren Malkunst. Der Nationalehrgeiz wurde geweckt. Mit einem energischen Vorstoss sollte das Versäumte nachgeholt werden. Die Ausstellung dieses Jahres diente der Absicht, eine blühende, möglichst selbständige französische Tafelmalerei namentlich des

15. Jahrhunderts zu etablieren. Wie das zu kommen pflegt, ist man von der Nichtbeachtung zur Ueberschätzung gegangen. Ausgezeichnete französische Kunstforscher, zumeist keine Bilderkenner, sondern Gelehrte, die sich auf den Gebieten der älteren Buchmalerei, Skulptur und Kleinkunst erfolgreich betätigt haben, beteiligten sich an dem Werke. Die treibende Kraft war Henri Bouchot, der mit leidenschaftlich betriebenen Studien über die Anfänge des französischen Holzschnitts die nationalistische Kunstforschung begründet hat.

Man liess die Ausstellung nicht ruhig ihre Wirkung thun, sondern griff dem Eindrucke vor. Die Aufsätze in den französischen Kunstzeitschriften boten weniger die Ergebnisse als die Tendenzen der Veranstaltung. Der bewundernswerte Katalog, in der Hauptsache eine Arbeit Bouchots, enthält eine Fülle von Belehrung, trägt aber allzuviel patriotischen Eifer in die wissenschaftliche Diskussion hinein.

Die mit Geschmack arrangierte Ausstellung war im höchsten Grade nützlich und dankenswert. Ihr Ergebnis aber nicht so durchaus positiv, rund und klar, wie die Veranstalter wünschten. Das Material erschien auch auf dieser Ausstellung relativ ärmlich und zusammenhanglos. Es erschien künstlich bereichert, dadurch dass gewisse Schöpfungen, deren Platz feststeht, irrtümlich in den neuen Zusammenhang hineingezogen waren, z. B. die zufällig auf französischem Boden bewahrten Werke des südniederländischen Meisters von Flémalle.

Die wirklich französischen Werke und Persönlichkeiten vom höchsten Range sind rasch genannt.

Einige Tafeln des 14. Jahrhunderts, unter ihnen als das schönste Werk die runde Scheibe mit der Beweinung Christi, die Jean Malouel zugeschrieben wird, erinnern daran, dass die Gotik auf französischem Boden reicher als sonst irgendwo geblüht hat. Der Buchmaler Fouquet, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Tours thätig war, erschien mit seinen wenigen bekannten Tafelbildern auf der Ausstellung. Neues ergab sich nicht.

Von *Nicolas Froment* war der Altar mit dem brennenden Busch aus Aix-en-Provence ausgestellt und einiges Stilverwandte, von dort auch die herrliche Verkündigung aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, von Avignon zwei in grossem Stile gestaltete Altartafeln, die Beweinung Christi und die Krönung Mariae, weniger niederländisch als die Verkündigung. Die Krönung Mariae wird auf Grund einer urkundlichen Notiz Enguerrand Charonton zugeschrieben. Im weiteren Kreise bekannt wurde auf der Ausstellung die liebenswürdige Erscheinung des maître de Moulins, der zwischen 1480 und 1500 namentlich für die Bourbons thätig war. Es ist kein Zufall, dass der beste Franzose vom Ende des 15. Jahrhunderts früher für niederländisch gehalten wurde. Die Beziehung der französischen Malerei zur niederländischen ist überall das schwierige wichtigste Problem, das von den französischen Forschern tendenziös getilgt wird.

Was neben den genannten Bildern zu sehen war, stand nicht hoch im Range, war zumeist arg provinziell und widersprach der Auffassung, dass im 15. Jahrhundert über ganz Frankreich eine stattliche Malkunst betrieben worden sei. Fast alles Gute kam aus der Provence und aus Burgund.

Als charakteristisch zitiere ich endlich einen Satz, mit dem der Katalog ein schönes Tafelbild im Stile Nicolas Froments würdigt: Il n'y a dans l'oeuvre rien qui puisse la faire considérer comme flamande, elle n'a pas les côtés précieux et un peu mesquins de l'école du Nord, ni les charactères théâtraux et décoratifs des Italiens.





CHRONIK.

NACHRICHTEN, AUSSTELLUNGEN, ETC.

Ein flüchtiger Besuch der grossen dresdner Ausstellung lehrte uns, dass sie in zahllosen Beziehungen das Ideal der Ausstellungen erfüllt: interessant zu sein. Sie ist mit ausserordentlicher Vielseitigkeit geplant, mit grösster Liebe, das merkt man an jedem der Säle, vielleicht noch stärker als anderswo in dem Rodinsaale, ausgeführt. Ihre Rückblicke auf vergangene Zeiten, das Menzel-Kabinet, wo uns wieder der Anblick des „Bauerntheaters", mit dem Sonnenlicht, das durch die Bretterlücken scheint, erquickte, sind ausgezeichnet. Mit behaglichstem Staunen sieht man in der österreichischen Abteilung die lebensvollen Ferdinand Georg Waldmüllerschen Schöpfungen, geniesst die verschiedenen Träger des Namens Schindler, wundert sich, dass der ehemals vielleicht übertrieben verehrte Porträtmaler Amerling so völlig hat vergessen werden können, obwohl er Studien gemalt hat wie die in Dresden ausgestellten; und man bewundert die Feinheit Pettenkofens, der um so feiner wirkt, je weniger auf seinen Bildern dargestellt ist — am schönsten von ihm in Dresden ist ein Garten mit etwas bläulich Rotem gegen blaue Luft. Das alles ist Österreich, zu dem Sachsen besondere Beziehungen hat. Aber auch die deutsche retrospektive Abteilung ist reich. Mit grossem Interesse sieht man die Arbeiten Schwinds — eine Wiederholung von Schwinds reizendstem Bilde, dem Kinde am Fenster am starnberger See, unter ihnen, dann sind gute Feuerbachs da, eine Reihe Leibls, einige alte Lenbachs. Von Lenbach sieht man noch einen Ludwig den Ersten. Als Malerei freilich nicht bewundernswert. Ausgezeichnet dagegen sein Liphartporträt, auch sein Schleichporträt. Vor seinem Pilotyporträt muss man lachen — so schicksalsschwanger ist das Gesicht. Piloty hatte in der Tat solche Maske. Er sah wie ein General aus Italien aus, der unter Wallenstein diente und ihn gern aus dem Wege geräumt hätte; er war dabei harmlos. Auch in der französischen retrospektiven Abteilung hat man Anlass, der Ausstellungsleitung für sehr Vieles dankbar zu sein. Ein wunderbares Bild sieht man von Renoir: eine in einem Zimmer mit einem Glaskasten und vielen Blumen stehende Dame von fast hässlichen Zügen mit einem spitzigen Gesicht, miserabel gezeichnet, wunderbar gemalt — mit etwas Rembrandtschem in der Sehweise und Machart. Dann findet man einen Géricault ersten Ranges. Thomas Couture ist im allgemeinen ein recht schlechter Künstler gewesen, hier begegnet man einer Seltenheit von ihm: einem annähernd guten Bilde, es stellt einen „oiseleur" vor. Zwei schöne Corots erfreuen; sie sind in dem Kabinet

Nr. 3 zu finden, der eine von ihnen, ganz klein, beinahe quadratisch, ist geradezu eine Perle. Dann tritt man herrlichen Zeichnungen von Ingres gegenüber. Sie sind in den Berichten von der Ausstellung längst nicht genügend gewürdigt worden. Sie sind so, dass sie selber für sich allein schon den Besuch der Ausstellung für einen Deutschen, der Ingres noch nicht kennt, dringend erwünscht machen. Sie stammen grösstenteils aus dem Besitze des als Porträtmaler so steinernen, als Sammler so beweglichen Léon Bonnat.

Um so mehr, als dieser Sammler vornehmsten Ranges veranlasst werden konnte, von seinen Schätzen einiges herzuleihen — um so mehr hätte das Niveau der Vertretung der französischen Kunst in der retrospektiven Abteilung ein hervorragendes bleiben müssen. Ich nähere mich mit Bedauern dem Schlusse meiner Ausführungen. Von einigen Kleinigkeiten, die mich in der französischen retrospektiven Abteilung störten, will ich nicht sprechen. Manche Werke sind zu wertlos, um in einer so kleinen Überschau — die nur Vorzügliches bringen sollte — ihre Stätte zu finden: ein schrecklich rosiges Bild von Rosa Bonheur (Kab. 1). Andrerseits sind manche Hängeungeschicklichkeiten vorgekommen: So befindet sich ein kleines Bild von dem jetzt lebenden, ganz jungen Maler Bonnard unter einem Bilde des grossen toten Manet. Derlei kleine Übelstände der französischen *retrospektiven* Abteilung sind der Rede nicht wert, verderben die Laune nicht, sind wie Schatten, die auf leuchtende Gegenstände fallen, der folgende Augenblick verwischt die Erinnerung an sie. Dahingegen muss ich einer traurigen Sache gedenken, die wirklich die Laune verdirbt, über die man wirklich der Ausstellungsleitung, richtiger wohl der Aufnahmejury, seine schmerzliche Verwunderung aussprechen muss. Im Kabinet Nr. 3 hängen drei Bilder: „Corot, italienische Landschaft", „Millet, Strasse in Barbizon" und „Delacroix, Heinrich IV. und Gabriele d'Estrée." Dass diese drei Bilder in die Ausstellung gelangt sind, ist, meine ich, ein grosses Unrecht gegen unsere Pflicht gewesen, die Grösse dieser drei herrlichen Meister ehrfurchtsvoll zu beschützen!

Das Bild im Kabinet Nr. 1: „Delacroix, Löwe einen Beduinen zerreissend" trägt eine gefälschte Unterschrift. Wer Delacroix' Handschrift kennt, sieht es. Aber auch wer nur psychologisches Gefühl für Handschriften mitbringt, kann wahrnehmen, dass *so* der gebildetste Maler des 19. Jahrhunderts unmöglich geschrieben haben konnte. Die sich in auffallend grossen Lettern über das Bild hinziehende Unterschrift stammt von einem kulturlosen Schönschreiber. Ein gewisser Spitzbubenhumor liegt darin, dass der Mensch cynisch genug war, Delacroix' Handschrift nicht einmal nachahmen zu wollen. Er nahm an, es gehe auch so.

H.

EINE SCHULE FÜR FORMKUNST

Der in Berlin durch die sehr geistvolle Innenausstattung des früheren Wolzogentheaters bekannt gewordene Architekt August Endell beabsichtigt hier eine Schule für Formkunst zu eröffnen, die etwa nach den Prinzipien geleitet werden soll, wie das von Obrist und von Dobschütz in München gegründete Unterrichtsinstitut. Endell ist einer unserer eigenwilligsten aber auch talentvollsten Nutzkünstler, von dem noch ernsthafte Leistungen zu erwarten sind; doch ist es wahrscheinlich, dass er ein noch besserer Lehrer sein wird. Denn der Theoretiker ist neben dem Praktiker von jeher stark in ihm gewesen. Er ist einer jener häufigen modernen Künstler, die sich über jede Regung ihres Talentes Rechenschaft geben, und wenn diese Art auch der Produktivität nicht leicht zu Gute kommt, so nützt sie um so mehr doch alle dem, was in der Kunst lehr- und lernbar ist. Endell sagt in seinem Prospekt: „Man bezweifelt gewöhnlich, dass sich dieses (das freie Erfinden in Farbe und Form) lehren lasse. Und sicher entspringt das Wesentliche im Kunstwerk der Persönlichkeit, dem Temperament, dem Charakter, an denen alle Erziehung bewusst wenig ändern kann. Man kann niemand willkürlich zum Künstler machen, wohl aber den, der künstlerische Lehrsucht hat, lehren, dieser Lehrsucht Ausdruck zu geben, auf dem kürzesten, einfachsten Wege, ohne tastendes Probieren. Man kann den Formsinn entwickeln, die Phantasie geschmeidig machen, indem man dem Schüler den Gang des Erfindens unmittelbar vorführt, indem man für alle Formen, von den einfachsten bis zu den verwickeltsten die Bildungsweise lehrt, bei jeder Formart die besonderen Schwierigkeiten und die Wege zur leichtsten Ausführung zeigt: gewissermassen eine Harmonielehre der Form, eine ästhetische Geometrie."

Kunstunterricht nach solchen Prinzipien giebt es in Berlin noch nicht, wie hier denn überhaupt kaum eine Bildungsgelegenheit für Solche, die sich praktisch und nicht dilettantisch den Architekturkünsten widmen möchten, zu finden ist. Wenn es Endell gelingt, die Gefahr zu vermeiden, die für die Schüler in der eigenwilligen Subjektivität seiner Formenwelt liegen könnte, wenn er, wie er es vorhat, jeden Schüler individuell zu behandeln vermag, so können seine Erfahrungen, Gedanken und Kunstempfindungen nicht besser als für solchen Unterricht angewandt werden. Es kann dieser Privatschule eine bedeutende Aufgabe zufallen und sie kann, wenn sie den rechten Weg geht, nach mancher Richtung das Gute wirken. Was besonderes Vertrauen erweckt, ist, dass der Unterricht schliesslich in einem ernsten Architekturstudium enden soll; damit ist nicht nur das Ziel bezeichnet, sondern zum guten Teil auch der Weg.

K. S.

BÜCHERBESPRECHUNGEN

Frühholländer I — Die Altarwerke des Cornelis Engelbrechtsz. und des Lucas van Leyden im Leidener städtischen Museum. — Herausgegeben von Franz Dülberg — Druck & Verlag Haarlem — H. Kleinmann — Holland — 40 Mk (2 Lieferungen, ohne Daten).

Wie uns in Rembrandt — nicht in Rubens — die Blüte der niederländischen Malerei erscheint, so möchten wir das Keimen dieser Kunst in den holländischen Provinzen beobachten. Allerdings die „primitifs flamands", jene Meister, die im 15. und zu Beginn des 16. Jahrhunderts in den reichen vlämischen Städten, in Brügge, Gent und Antwerpen thätig waren, sind ihrer Herkunft nach keineswegs Vlamen. Soweit wir sehen, haben die Landschaften Nordbrabant und Limburg am meisten zur Grösse der altniederländischen Malkunst beigetragen — und Holland. Die van Eyck, Bosch, Bouts, Bruegel und Gerard David können ebensowohl als Ahnherrn Rembrandts wie als Ahnherrn des Rubens angesehen werden. Nichtsdestoweniger bleibt unser besonderes Interesse — umso stärker, wie es unvollkommen befriedigt wird — den Meistern zugewendet, die in der Grafschaft Holland selbst thätig waren im 15. Jahrhundert und zu Anfang des 16. Carel van Mander nennt einige Namen. Mit geringem Erfolg suchen wir nach Überresten der altholländischen Malerei in dem Heimatlande. Die Bilderstürme haben hier fast noch ärger gehaust als in Frankreich. Fast alles, was erhalten ist, zumeist kleinere Stücke, ist erst in den letzten Jahrzehnten von der Stilkritik in Museen und Privatsammlungen fern von Holland zusammengesucht worden.

Zu Anfang des 16. Jahrhunderts war namentlich Leiden, der Geburtsort Rembrandts, eine Stätte fruchtbarer Malthätigkeit. Der Name des Lucas van Leyden war allein von allen Namen altholländischer Meister nie vergessen, weil sein reiches Kupferstichwerk die Vorstellung von seiner Kunst und seinen Ruhm lebendig erhielt. Etwas von diesem Licht fiel stets auf Cornelis Engelbrechtsz. als den Lehrer des Lucas van Leyden. Den klangvollen Namen des Leidener Malers mißbrauchte man häufig zur Taufe vor vielen altniederländischen Bildern. Eine klare Anschauung von seiner Malkunst haben noch heute, trotz den nicht erfolglosen Bemühungen einiger Kunstforscher, sehr wenige. Die holländischen Gelehrten hielten sich in ihrem reichen 17. Jahrhundert und überliessen die magere Frühzeit den Deutschen. Ein eingehendes Studium der Kupferstiche des Lucas van Leyden, die in grosser Zahl signiert und zum Teil auch datiert sind, liefert die Mittel, das Malwerk des Meisters zusammenzustellen. Das Erträgnis ist über Erwarten, wenn auch von dem, was in der älteren Kataloglitteratur dem Meister zugeteilt ist, so gut wie nichts übrigbleibt. In Holland freilich sind nicht viele seiner Bilder zu finden, abgesehen von dem beglaubigten Hauptwerke, dem jüngsten Gerichte im städtischen Museum von Leiden, dessen Entstehungsgeschichte wir kennen. Was den Cornelis Engelbrechtsz. betrifft, so ruht all' unser Wissen auf den beiden beglaubigten Altarwerken in demselben Museum, die alle Möglichkeiten seiner Begabung verwirklicht zeigen. Von hier ausgehend hat die Stilkritik eine Reihe kleinerer Werke hier und dort dem Meister zuschreiben können.

Also besitzt das Leidener Museum mit den drei Altären von Lucas und Cornelis das wichtigste Material zum Studium der holländischen Malerei in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts.

Franz Dülberg, ein jüngerer deutscher Kunstforscher, der sich schon mit seiner Doktorarbeit diesem vernachlässigten Gebiet zugewendet hat, ist in Gemeinschaft mit den holländischen Verlegern Kleinmann & Co. ans Werk gegangen, die bedeutendsten Monumente der altholländischen Malerei zu publizieren. Die beiden ersten Lieferungen liegen vor. Die erste enthält die Altäre des Cornelis Engelbrechtsz., die zweite den Altar des Lucas van Leyden im städtischen Museum zu Leiden. Die 25 sehr grossen Lichtdrucktafeln zeigen nicht nur alle Bilder der Flügelaltäre, sondern auch einige Ausschnitte in größerem Massstab. Stilkritischen Vergleichungen ist damit ein nützliches, höchst willkommenes Hilfsmittel geboten. Die dritte Lieferung, die hoffentlich bald erscheint, soll die altholländischen Gemälde aus dem erzbischöflichen Museum zu Utrecht enthalten, von denen es noch keinerlei Abbildungen giebt. Die Leidener Altäre sind, freilich minder gut, schon 1902 in einer hübschen Mappe von anderer Seite veröffentlicht worden. (Stedelijk Museum te Leiden, Leiden bij Blankenberg & Co.)

Der Text von Dülberg ist lebhaft und farbig, vermittelt dabei alles, was über die publizierten Werke bekannt und feststellbar ist. M. J. F.

Die Photographische Kunst im Jahre 1903. Herausgegeben von F. Matthies-Masuren. W. Knapp, Halle a. S.

Camera-Kunst. Eine internationale Sammlung von Kunst-Photographien der Neuzeit. Unter Mitwirkung von Fr. Loescher herausgegeben von Ernst Juhl. Berlin 1903.

Fritz Loescher. Die Bildnis-Photographie. Ein Wegweiser für Fachmänner und Liebhaber. Berlin 1903.

Drei rühmlich bekannte Autoren auf dem Gebiete der künstlerischen Photographie haben die Bücher herausgegeben, die vor uns liegen. Matthies-Masuren und Suhl erscheinen als Redakteure einer Sammlung von Aufsätzen technischen kritischen und ästhetischen Inhalts, während Fritz Loescher es unternommen hat, seine Erfahrungen auf dem wichtigsten Gebiete der Photographie zusammenfassend, schriftstellerisch darzustellen. Indessen ist für uns und vielleicht auch für die Herausgeber das wertvollste an den drei Büchern die grosse Zahl von Illustrationen, die den Text begleiten — Illustrationen, an denen man vielfach ungetrübte Freude haben kann. Sie zeigen uns in der Vollendung moderner Reproduktionstechnik eine Reihe der vorzüglichsten künstlerischen Photographien, Bildnisse und Landschaften — in der Mehrzahl von denselben trefflichen Meistern, unsern Landsleuten im engeren und weiteren Sinne: Weimer in Darmstadt, Erfurth und Kaupp in Dresden, Dührkoop und Hoffmeister in Hamburg, Kühn in Innsbruck, Spitzer, Henneberg und dem verstorbenen Watzek in Wien. Dazu kommen die Ausländer, an ihrer Spitze der Altmeister der Photographie — Octavian Hill und seine Landsleute einer jüngeren Generation, die hervorragend tüchtigen Amerikaner und ein paar, nicht viele, Belgier und Franzosen.

Eine Besprechung dieser Publikationen in einer Kunstzeitschrift ist durch die Berührungspunkte der Photographie mit der Kunst zu rechtfertigen und hat nur die künstlerische Seite der Lichtbildnerei zu behandeln. Wenn man hier ein paar allgemeine Bemerkungen notieren darf, so waren es die, dass der Einfluss gewisser Maler und Kunstschulen auffallend, bildend, aber auch nicht ganz ungefährlich ist. Wir lassen es uns gern gefallen, wenn einige unserer deutsche n Landschaftsphotographen auf den Spuren der Worpsweder wandeln, wenn die Engländer im Bildnis sich Meister wie Lavory zum Muster nehmen und in der Landschaft die Schotten, dagegen ist es nicht einwandfrei, wenn Edw. Steichen, der sich in Juhls Camerakunst mit der Nervosität eines Whistler über Publikum und Kritik äussert, Photographien liefert, die ungefähr wie ein Lenbach oder Samberger aussehen. Ein Selbstbildnis, das ihn mit Pinsel und Palette darstellt, verrät eine unangenehme Prätention. Der Photograph als Maler! — Ein ähnliches Thema, wie Steichen in seinem Aufsatz setzt sich Eugen Kalckschmidt in einem Artikel über die Grenzen von Photographie und Kunst in der „Photographischen Kunst". Da der Autor dabei auch einen von mir in dieser Zeitschrift veröffentlichten Aufsatz bespricht, seien mir ein paar Worte zur Sache vergönnt. Man kann der Ansicht sein, dass eine Unterhaltung über die Frage, ob die Photographie eine Kunst sein oder werden könne, müssiger Wortstreit sei. Zweifellos erfordert die Photographie in ihrer besten Form eine Reihe von künstlerischen Eigenschaften, Geschmack, Gefühl für das Wesentliche, Verständnis der Form, der Licht- und Raumwirkung u. s. w. Aber solcher Eigenschaften bedürfen die besten Erzeugnisse einer Menge von Techniken und Gewerben, die man darum noch nicht Kunstwerke zu nennen pflegt. Denn einstweilen versteht man unter der wesentlichsten Qualität eines Kunstwerks noch die freie Schöpferkraft, die das Bild entbehrt, das dem physisch und chemisch wirkenden Lichtstrahl seine Entstehung verdankt. Alle künstlerischen Eigenschaften des Photographen, die den Abzug der Platte veredeln, können ihm diese höchste Originaliät nicht einblasen. Und die Versuche eines Steichen, diese Grenzen zu verwischen, sind unerquicklich. Seine Lichtbilder, voran sein Selbstporträt, wirken nicht mehr als Photographien, aber auch nicht als Gemälde, sondern als die zwitterhaften Nachahmungen von Gemälden.

Gustav Pauli.

ZWEITER JAHRGANG, ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 21. AUGUST. AUSGABE AM ERSTEN SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTVIER
VERANTWORTLICH FÜR DIE REDAKTION: BRUNO CASSIRER, BERLIN. DRUCK IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN, LEIPZIG.